



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Unidad de Posgrado

**Los “retablos portátiles” peruanos:  
Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y  
Derivaciones**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Doctora en Historia  
del Arte

**AUTORA**

Magaly Patricia LABÁN SALGUERO

**ASESORA**

Dra. Martha Irene BARRIGA TELLO DE HOPKINS

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.



## Referencia bibliográfica

---

Labán, M. (2021). *Los “retablos portátiles” peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	<a href="https://orcid.org/0000-0002-1343-3062">https://orcid.org/0000-0002-1343-3062</a>
DNI o pasaporte del autor	DNI 41033868
Código ORCID del asesor	<a href="https://orcid.org/0000-003-1748-0664">https://orcid.org/0000-003-1748-0664</a>
DNI o pasaporte del asesor	DNI 08239684
Grupo de investigación	GI Literatura y Arte
Agencia financiadora	No aplica
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	<p>Lugar: Lima</p> <p>Coordenadas geográficas</p> <p>LIMA: Latitud 12.0621065</p> <p>Longitud: 77.0365256</p> <p>CUSCO: Lat: 13.517089</p> <p>Longitud: 71.9785536</p>
Disciplinas OCDE	<p>Historia del Arte</p> <p><a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01</a></p> <p>Arte</p> <p><a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02</a></p> <p>Estudios religiosos</p> <p><a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.03.06">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.03.06</a></p>

**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR**

Siendo los nueve días del mes de marzo de dos mil veintiuno, a las 15.00 horas, vía Google Meet, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dra. Nanda Leonardini Herane (Presidenta), Dra. Martha Barriga Tello (Asesora), Dr. Luis Fernando Villegas Torres (Informante), Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez (Informante) y Dra. Mónica Solórzano Gonzales (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Los “retablos portátiles” peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones**, presentada por la señorita Magaly Patricia Labán Salguero, magíster en Arte Peruano y Latinoamericano, con mención en Historia del Arte, para optar el Grado de **Doctora en Historia del Arte**.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

---

**Muy bueno (18)**

---

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctora en Historia del Arte a la magíster Magaly Patricia Labán Salguero.

El acto académico de sustentación concluyó a las 16.40 horas.



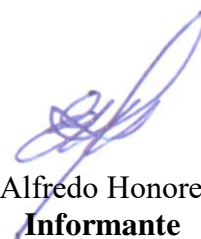
Dra. Nanda Leonardini Herane  
**Presidente**  
Profesora Principal D.E.



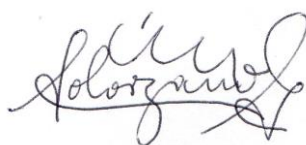
Dra. Martha Barriga Tello  
**Asesora**  
Profesora Cesante



Dr. Luis Fernando Villegas Torres  
**Informante**  
Profesor Asociado T.C.



Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez  
**Informante**  
Profesor Auxiliar T.P.



Dra. Mónica Solórzano Gonzales  
**Miembro**  
Profesora Asociada D.E.

A la Virgen María, por iluminar mi camino.

A mis amados padres

Onésimo y María por su paciencia y cuidados.

### **Agradecimientos:**

A mi asesora la Dra. Martha Irene Barriga Tello, por sus valiosas sugerencias, recomendaciones metodológicas y revisión constante de los borradores de la tesis, desde su inicio en el 2011 en el curso de Seminario de Tesis I, hasta la versión final presentada.

A mi madre María Salguero por acompañarme en los diversos viajes por el sur andino, soportar el frío y el mal de altura así como por animarme a concluir la tesis. A mi padre Onésimo Labán y a mi hermano Alejandro que me fabricaron un cajón de luz, para poder realizar dibujos a partir de fotografías de cajas de imaginero y a mi hermana María Labán por su apoyo y comprensión durante mis estudios de doctorado.

A Mari Solari por su amabilidad y gentileza al permitir el registro de las cajas de imaginero de su colección. A la familia Lambarri Orihuela, por permitirme el acceso a su colección, y mostrarme obras que no estaban en exposición. A Claudio Mendoza curador del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero, por su amabilidad y permitir el acceso a las fichas técnicas y registro fotográfico de las cajas de imaginero de la colección Luza. A Abilio Jiménez por permitir el acceso a la colección de su padre don Nicario Jiménez. A los fotógrafos Eva Teresa Bless y Josué Cahua, por su gentileza y apoyo en la investigación.

A las siguientes personas, por su tiempo y colaboración: Kate Cabezas (Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos); Sr. Paliza (Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos); Claver Lupu (Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero); Guillermo Ayala (fotógrafo).

A las siguientes instituciones: Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero; Museo de la Cultura Peruana; Museo de Arte de la Universidad Mayor de San Marcos; Museo del Banco Central de Reserva (BCR); Museo Municipal Dreyer del Puno; Museo del Centro Cultural Juan Pablo en Ayaviri.

## INDICE DE CONTENIDOS:

INTRODUCCIÓN-----	10
<b>CAPÍTULO I: Vera effigies y evangelización: pinturas, altares portátiles y las cajas de imaginero</b>	
1.1 La evangelización y la tradición europea cristiana en los siglos XVI-XVII-----	22
1.2 Las Mártires cristianas: Defensoras de la fe y ejemplo frente a la idolatría-----	27
1.2.1 Las mártires cristianas y los trípticos de Chucuito-----	30
1.3 Los Santos patronos y lo “popular” -----	33
1.4 La idolatría y las imágenes sagradas: La construcción de una imagería cristiana----	38
1.4.1 La Virgen: sagrario, vaso y agua divina-----	46
1.4.2 La Virgen de Copacabana y sus “hermanitas” -----	56
1.5 La Virgen de la Copacabana en altares portátiles y cajas de imaginero-----	66
1.6 La imagería, las clases sociales y el cristianismo andino del siglo XIX-----	81
<b>CAPÍTULO II: Los Antecedentes y referentes formales de las cajas de Imaginero peruanas del siglo XIX</b>	
2.1 Los trípticos bizantinos -----	87
2.2 Dípticos, reliquias, arcas y frontales de altar-----	90
2.3 Trípticos europeos y capillitas de santero-----	94
2.4 Trípticos hispanofilipinos y americanos-----	108
2.5 La representación de la Virgen de Copacabana en retablos, relicarios, grabados y pinturas-----	112
<b>CAPÍTULO III: Análisis formal de las cajas de Imaginero del siglo XIX</b>	
3.1 Método aplicados-----	148
3.2 Las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX -----	154
3.2.1 El cajón Sanmarkos-----	157
3.2.2 Las cajas de Imaginero de Chucuito-----	162
3.3. Cajas de Chucuito y sus referentes formales-----	165
3.3.1 Caja de Imaginero de tipo A-----	175
3.3.2 Caja de Imaginero de tipo B-----	193

3.4 Los rectángulos dorados, dinámicos y los marcos áureos-----	203
3.4.1 Cajas de imaginero unipersonales y marcos áureos -----	261
3.5 Los cajones religiosos o cajas de santos -----	267
3.6. Las artes conexas: escultura en piedra de Huamanga y pintura campesina-----	274
3.7 Consideraciones sobre la pintura cusqueña de los maestros campesinos, las escenas pastoriles y los sanmarkos-----	300
3.8 Análisis de Sanmarkos en piedra de Huamanga y cajas de imaginero-----	305
3.8.1 Las cajas de Imaginero sanmarcos -sanlucas del siglo XIX-XX-----	324

#### **CAPÍTULO IV: Las cajas de Imaginero: escenas y significado**

4.1 La pasión del abigeo y la cruz-----	329
4.2 Análisis de sanmarkos y pinturas campesinas con escenas de la pasión del indiecito-----	339
4.3 La extirpación de idolatrías, la herranza, la bebida y la música -----	360
4.4 Cantos y rogativas por el agua y la fertilidad-----	365
4.5 El tema de los dos caminos o la salvación-----	371
4.6 Los Santos en la tradición americana e hispana-----	377
4.7 El verdadero sol y la Aurora-----	382

#### **CAPÍTULO V: Sobre la obra de arte, la creación artistica, el prototipo y el arte tradicional**

5.1 Sobre la obra de arte, el artista, el arte popular y el arte tradicional-----	389
5.2 Sobre el arte sagrado, el arte tradicional, el prototipo y las cajas de imaginero-----	395
5.3 La representación visual, la convención y el efecto del coro en las cajas de imaginero --	407
Conclusiones-----	417
Bibliografía -----	422
Lista de figuras-----	452

## INTRODUCCIÓN

Un mundo sagrado se vislumbra al abrirse las portezuelas de las cajas de imaginero, en sus retablos de altar en miniatura se observa Vírgenes, santos, mártires cristianos y a Cristo. Ellos son testimonio de un tiempo pretérito, silenciosos testigos de una época de fe y devoción. Fueron confeccionadas con verdad y hermosura por anónimos artistas, ahora son obras de arte expuestas en museos y colecciones particulares.

La presente tesis doctoral *Los “retablos portátiles” peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones*, tiene por tema central el estudio de los referentes formales, estilísticos y doctrinales de las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX. Las cajas de imaginero son un tipo de retablo portátil creado por los artistas andinos en el epígono virreinal. Estas pequeñas cajitas de devoción ostentan una imaginería tributaria de los programas de evangelización que generalmente representan imágenes que tienen por modelos formales esculturas procesionales o antiguas estampas. Las más emblemáticas de las cajas de imaginero del sur andino son las cajas de imaginero de Chucuito y los cajones sanmarkos sanlucas. Las cajas de Chucuito representan a María Santísima en su advocación de Candelaria y su modelo formal son las cajas marianas ligadas al culto a la Virgen de Copacabana, que es también una Candelaria.

Los cajones sanmarkos, denominados *missas* en los Andes ayacuchanos, presentan a los santos protectores del ganado llamados santos Patronos: san Marcos, san Antonio, san Lucas, san Juan Bautista y santa Inés, ocasionalmente al apóstol Santiago o la Virgen del Carmen. Algunos sanmarkos del siglo XIX presentan dos o tres figuras con la hagiografía de los santos protectores del ganado. Ocasionalmente aparece la imagen de la Virgen del Carmen en los cajones sanmarkos del siglo XIX e inicios del siglo XX.



Las cajas de imaginero de Chucuito son cajas de reducidas dimensiones, formalmente su aspecto guarda similitud con los trípticos bizantinos, hispano–filipinos y los altares portátiles virreinales. Estas cajas de imaginero son de factura desigual, algunas de manera esmerada y formas menos estereotipadas, mientras que otras son más sencillas, de materiales menos suntuosos y formas fijas, donde los atributos e iconografía de los santos se vuelven confusos de identificar. Los llamados “retablos” portátiles tienen diversos orígenes, también se conocen como caja de imaginero, altar portátil, retablo portátil, retablo abridero, tríptico portátil, capillita, demanda, limosnero, missa, missachico, mama cajoncito, retablo criollo, retablo de campo, cajón portátil andino, cajón portátil religioso, retablo andino y caja de santos. Los retablos portátiles americanos reciben diversas denominaciones regionales en Perú, Bolivia, Argentina y Chile. La ambigüedad de los términos y la dificultad en la definición es un problema para su correcta clasificación. En nuestra investigación estableceremos una nomenclatura más clara, con la finalidad de ayudar a su estudio formal y artístico.

La similitud formal entre los retablos portátiles peruanos, bolivianos y argentinos indica que el prototipo debió surgir en el área sur andina del Virreinato peruano, difundándose por la ruta del Camino Real, y los caminos de los arrieros desde Cusco hasta la puna de Jujuy en Argentina. En Bolivia existieron varios centros de producción como Potosí y Cochabamba, así como diversos talleres cerca al santuario de la Virgen de Copacabana. Los antecedentes formales de las cajas de imaginero los encontramos en los altares portátiles y las capillas de santero hispánicas. Las capillas de santero hispánicas fueron objetos de devoción que facilitaron la conversión. Llegaron con los evangelizadores que los difundieron en las serranías para acercar el culto a las comunidades más alejadas. Es necesario mencionar que las cajas de imaginero siguen las formas del estilo barroco, en pleno siglo XIX, siendo un anacronismo histórico, los tiempos en el arte europeo no corresponden al caso peruano. Asimismo, creemos necesaria una comparación entre el arte popular español y el latinoamericano para encontrar las características y antecedentes de nuestro arte popular, y a la vez señalar las diferencias con relación a las capillas hispánicas populares de tradición medieval y los retablos portátiles barrocos bolivianos y argentinos de factura popular y virreinal.

La investigación surge ante la necesidad de establecer las formas de los retablos portátiles europeos y americanos que migraron a las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX y qué

tan importantes fueron las devociones americanas en la construcción de la imaginería cristiana andina. También es importante conocer la impronta de la convención tanto europea como americana virreinal para el surgimiento de las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX.

La hipótesis que guía este trabajo es comprobar que los trípticos europeos y los altares portátiles dedicados a la Virgen de Copacabana, son los referentes formales de las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX, pero que los imagineros fueron los creadores de una obra devocional de calidad artística pensada específicamente para la piedad andina. La presente investigación tiene como objetivo principal identificar las formas e iconografía de los trípticos: bizantinos, románicos, góticos e hispano filipinos que fueron referentes para los retablos portátiles virreinales y las cajas de imaginero del siglo XIX, y demostrar que las cajas de imaginero peruanas datadas alrededor del siglo XIX, estructuralmente están basadas en una convención previa de la tradición europea, así como en la religiosidad americana ligada al culto de la Virgen de Copacabana.

Como objetivos específicos tenemos que realizar un análisis comparativo basado en la forma, las estructuras y la convención iconográfica de los trípticos europeos, los retablos portátiles virreinales y las cajas de imaginero del siglo XIX y sus similares americanas. Se busca establecer un método basado en el estudio crítico historiográfico comparado, y de análisis formal, respaldados por la observación del arte “popular peruano”, identificando categorías propias que respondan al contexto peruano y latinoamericano, donde la obra de arte sea la integración de forma y contenido ligada a su función sagrada.

Estudios previos como *Arte popular en España* de Subias Galter (1948), menciona dos objetos similares a los “retablos” peruanos, uno llamado en España capillita de santero de tradición gótica, y la capillita captiri de Cataluña de posible origen italiano. Estos, que representan a la Virgen María en alguna advocación, se cree que son del siglo XIX o inicios del XX. José María Arguedas (1958) en *El arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga*, es el primero en mencionar la existencia de las cajas de imaginero de Chucuito, dándoles la denominación de retablillo portátil e indicando que representaban un altar de iglesia provincial a la Virgen de la Candelaria. El autor menciona la existencia de estos pequeños retablos portátiles en colecciones particulares e indica que no encontró ninguno en Huamanga. Además, se basa en el método etnográfico para el análisis del sanmarkos, mediante una serie de entrevistas a los imagineros para determinar las figuras del sanmarkos.

Poco después, Emilio Mendizábal (1963) en el ensayo: *La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas*, trata las cajas de imaginero del área sur-andina peruana y analiza el sanmarkos ayacuchano, objeto ritual mágico religioso usado para la herranza del ganado. Para ello realiza una serie de entrevistas a los imagineros y ofrece un riguroso estudio de sus posibles antecedentes formales. Basándose en el método marxista, inicia con un análisis formal, luego indica los materiales y las técnicas usadas, incidiendo en el momento histórico y las condiciones tecnológicas de su época. Para Mendizábal, las cajas de imaginero Sanmarkos y las cajas de Chucuito<sup>1</sup> son de probable procedencia ayacuchana. Es quien acuña el término *cajas de imaginero de Chucuito* para los retabillos portátiles o trípticos de Chucuito. Sostiene que los sanmarkos serían una reelaboración de la pintura popular cusqueña (primitivos cusqueños), que se habría gestado en el área sur ayacuchana.

En *Pintores populares andinos* (1979), Pablo Macera estudia la pintura popular andina del siglo XIX, de los llamados “primitivos<sup>2</sup> cusqueños”. El autor presenta las devociones más arraigadas en las serranías peruanas y su relación con el sistema agrícola, sobre la base del método sociológico y la idea del arte de resistencia. Posteriormente Macera, en “Los retablos andinos y don Joaquín López Antay” (1982), sostiene la hipótesis de que el sanmarkos data de fines del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, y que del sanmarkos migraron las escenas agropecuarias a la pintura de los maestros campesinos cusqueños del siglo XIX. Francisco Stastny (1981) en *Las artes populares del Perú* dedica uno de los sub-capítulos al retablo ayacuchano y da alcances sobre las cajas de imaginero de Chucuito y los sanmarkos, además sostiene la hipótesis de que la decoración floral es una referencia al cielo florido<sup>3</sup>. Stastny es el único autor que intenta esbozar una metodología general para el arte popular peruano. En los capítulos I y II utiliza nociones de Panofsky (método iconológico), del método formalista y del método sociológico, además aplica términos de la antropología cultural.

---

<sup>1</sup> Las cajas de imaginero de Chucuito fueron encontradas por Alicia Bustamante en las iglesias de Chucuito hoy en la colección Bustamante del MASM. Otras en colecciones privadas como las de Mari Solari; Jaime y Vivian Liébana y en la colección Luza (Instituto Riva Agüero). Parte de ella fue donada al gobierno cubano.

<sup>2</sup> Pablo Macera prefiere el nombre “Maestros campesinos”. La idea de lo “primitivo” deriva de la noción mimética del arte y no por la calidad artística, ni por la época de ejecución de las obras.

<sup>3</sup> Emilio Mendizábal también menciona que la decoración floral es una alusión al cielo. (2003, p. 131)

Mario Razzeto (1982) en *Don Joaquín, Testimonio de un artista popular andino*, cuenta las memorias de don Joaquín López Antay, el cual recuerda su proceso de aprendizaje<sup>4</sup> como imaginero, iniciado en 1912 con su abuela doña Manuela Momediano de Antay. Este testimonio nos sirve para ver cuáles son las técnicas y los materiales que tuvieron difusión a fines del siglo XIX, y a inicios del siglo XX, época de esplendor del taller Momediano. Para Razzeto el sanmarkos es tributario de la tradición prehispánica y la virreinal. Rivas Plata (1992) en “De la capilla de santero al cajón sanmarcos”, ofrece un estado de la cuestión de los posibles antecedentes formales del cajón sanmarkos, siguiendo la línea de Mendizábal, los estudios de Stastny y de Macera. El autor recrea las condiciones económicas, sociales y culturales del epígono virreinal, mencionando los estudios de Jaime Urrutia<sup>5</sup> sobre el sistema de arriaje y la modificación de las rutas comerciales en 1750, debido a la caída de la extracción de las minas argentíferas de Potosí, lo cual propició la decadencia de Huamanga e influyó en la distribución del sanmarkos y las cajas de imaginero de Chucuito durante el siglo XIX.

En *Imágenes de Dos Mundos. La imaginaria cristiana en la puna de Jujuy* (2003), González hace un exhaustivo estudio de objetos similares a los retablos portátiles peruanos. Un tipo denominado *urna-retablo* está dedicado a la Virgen de la Candelaria y data de la época virreinal. El autor realiza una investigación histórica y un análisis de las formas y su evolución en el área de la puna argentina de Jujuy, complementa su análisis con dibujos y fotos de la imaginería devocional popular andina. Muñoz (2003) en “Del Barroco Mestizo al arte popular actual: Los Retablos portátiles”, presentado al Congreso sobre el Barroco realizado en Bolivia, explica que en el área andina los retablos reciben distintos nombres según las regiones: Caja de San Marcos, Caja de Imagineros, Tata Cajoncitos, Mama Cajoncitos, Vírgenes, Piedrarayos. La autora sostiene que el retablo portátil boliviano mantiene elementos del barroco mestizo, y no es una obra de arte popular.

Von Brunn (2009) en su tesis *Metamorfosis y desaparición del vencido: Desde la subalternidad a la complementariedad en la imagen de Santiago ecuestre en Perú y Bolivia*, estudia la imagen del apóstol Santiago en los Andes peruanos, bolivianos, y su vinculación

---

<sup>4</sup> Joaquín López Antay nació en 1897 e inicia su aprendizaje a los 15 años. En este estudio no usaremos el término *artista popular*, ya que consideramos que en siglo XIX en el área rural no existía un arte culto u oficial y un arte popular, el único arte era eminentemente religioso devocional, siendo tributario en gran parte de formas y técnicas del arte virreinal.

<sup>5</sup> Jaime Urrutia es un investigador e historiador ayacuchano, autor de *Comerciantes, arrieros y viajeros 1770-1870*.

con cultos y rituales agrícolas, así como los diversos rostros de Santiago: Santiago Matamoros, Santiago Mataindios, y la asociación de Santiago patrón del ganado que aparece en retablos, platos limosneros y esculturas. La autora ofrece un estudio basado en el método sociológico, y la teoría de la resistencia cultural, las estrategias del pueblo vencido para apropiarse de su culto y, desde lo subalterno, subvertirlo. Anexa un catálogo razonado con algunos retablos.

Sánchez y Gracia (2013) en *CAJONES. Arte popular y memoria religiosa andina*, mencionan que el cajón peruano y el boliviano comparten formas comunes hasta inicios del siglo XIX, pero será en el novecientos, producto de la independencia de las nacientes repúblicas, que se producirán diferencias en el cajón religioso en Perú y Bolivia, variaciones estilísticas y estéticas que están integradas a la cosmovisión andina de sus usuarios. Siendo patente en los cajones religiosos bolivianos la presencia de la cruz, las imágenes pintadas en piedra y el culto a Santiago. El artículo “El cajón ritual-religioso campesino: entre lo global y lo local” de Sánchez (2015), es un estudio boliviano sobre los retablos portátiles llamados cajones. La investigación tiene un matiz antropológico e histórico que basa su discurso en la difusión de la caja de santero hispánica, su apropiación y resignificación por la masa campesina en el siglo XXI. Analiza los antecedentes históricos, usos domésticos ligados a la producción agrícola y las diversas rutas de difusión del cajón religioso, destacando dos circuitos uno Lima-Huamanga-Cusco-Copacabana-Cochabamba-Potosí; y la ruta Arequipa- Juli- Copacabana- Cochabamba- Potosí. Para el autor la independencia de Bolivia en 1825, y la expulsión de las órdenes religiosas por el presidente Sucre en 1826, trajeron como consecuencia que la religión católica fuera enseñada por los doctrineros, cantores y rezadores mestizos e indígenas, lo cual revitalizó la producción de cajones en Bolivia. Además, analiza el caso de los cajones para la festividad de santo Wilacruz, con una imagen de un Crucificado que en la parte superior de la cruz presenta la paloma del Espíritu Santo, celebrada con motivo de la cruz de mayo. Al leer el texto queda claro que es un culto relacionado a la cruz como árbol de la vida, que mantiene su vigencia hasta nuestros días.

Varinia Oros (2015) en *RETABLOS Y PIEDRAS SANTOS La materialidad de las wak'as*, siguiendo la propuesta de Gabriela Siracusano en *El Poder De Los Colores: De Lo Material a Lo Simbólico En Las Prácticas Culturales Andinas. Siglos XVI-XVIII*, vincula los colores y pigmentos obtenidos de piedras (materialidad), usados en illas y huacas que tuvo continuidad como insumo en la pintura e imagería virreinales. Para Oros la apariencia de

retablos y piedra santos es católica, pero la materialidad está asociada a las huacas, illas o corporiza a entidades como Illapa y la Pachamama. La obra presenta un catálogo razonado de la colección del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia (MUSEF), y una visión panorámica de la restauración de las obras aparecida en el texto. Pastor (1987-1989) en *Aproximaciones al retablo renacentista asturiano y sus artífices* indica tres tipos de retablos: el retablo-custodia, el retablo de cuerpo único y parcialmente dividido y, el retablo-tríptico que era de pequeñas dimensiones.

Como bases teóricas tenemos que las imágenes hagiográficas presentes en las cajas de imaginero, sus motivos y diseños fueron fijados por los programas de evangelización. Detrás de elementos aparentemente idolátricos se esconde una construcción teológica que buscó sustituir los cultos a los antiguos dioses telúricos y celestes por devociones a los santos, la Virgen María y a Cristo.

Las construcciones teológicas y doctrinales de los siglos XVI y XVII fueron poco a poco olvidadas. A fines del siglo XVIII e inicios del XIX, la presencia de los sacerdotes fue cada vez más escasa, pero los cánticos populares católicos empezaron a proliferar en el siglo XIX. Canciones, villancicos, leyendas, cuentos e historias sagradas poblaron la mente del campesino andino, creemos que los elementos de la evangelización permanecieron sin la directriz de la Iglesia, y ciertos ritos y prácticas precristianas fueron incorporados al ritual cristiano andino. Felipe Guaman Poma señaló: “Y el yndio haga quipo de sus pecados.” (1615, f. 616 [630]), el autor manifiesta el uso de quipus para la confesión. José de Acosta S.J., también lo mencionó, además de quipos de piedra, que eran unas ruedas de piedrezuelas usadas como recurso mnemotécnico para rezar las principales oraciones. (1590/1894, p. 167) En el siglo XX se indica el uso de piedrecillas para el rezo guardadas en pequeñas cajitas o cajones portátiles. En el artículo *Inscripciones y escrituras andinas: Un sistema complejo y denso de visualidades, oralidades y espacialidades*, se estudia los posibles usos de piedras mnemotécnicas usadas para rezar en el área de Cochabamba, región de Bolivia, un antiguo centro de producción de retablos portátiles. (Garcés y Sánchez, 2016, pp. 115, 121) Cabe preguntarse qué esconden las formas cristianas de estas cajas de devoción andina, si son realmente objetos del cristianismo ortodoxo o formas de un cristianismo andino. Autores como Emilio Mendizábal sostienen que son idolátricas o vinculadas a supervivencias prehispánicas, y asevera que son illas o huacas. Para el análisis de las formas cristianas andinas nos remitimos a diversos autores que estudian la pintura popular campesina, las illas

y la escultura en piedra de Huamanga, para establecer puntos de conexión y ver la representación de las formas y sus significados.

José María Arguedas (1958) y Pablo Macera (1982) presentan la idea de lo subalterno, la resistencia o la supervivencia en su integridad de elementos precristianos solo revestidos de una apariencia cristiana. Pensamos que es reduccionista catalogar el arte popular andino sobre la base de las supervivencias o continuidades prehispánicas, más bien consideramos que es una amalgama de tradiciones y superposiciones que vinculan elementos del Perú antiguo con lo peruano virreinal. Por ejemplo, observemos a la Virgen con el Niño en estas cajas de devoción: su mirada es distante, fija, hierática, frontal, su cuerpo simplificado en forma geométrica, distinguimos sus brazos y su rostro, lo demás se ha convertido en una forma sólida y volumétrica, hay una tendencia a la simetría ¿podría ser por la simplificación de los moldes usados en las figuras de los santos?, o tendrá, como indican algunos autores, ¿una relación con la forma pétreo de la illa o de la Pachamama? La presencia de Vírgenes triangulares se encuentra en España y Europa, en América adquieren forma de relieves semejantes a un cerro o roca. ¿Pero acaso esta forma no es más sencilla de ser desmoldada?, ya que las formas eran trabajadas a molde a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Las figuras realizadas en piedra de Huamanga tienden a presentar mayor detalle, ya que eran talladas y luego adosadas al soporte que podía ser un cajón.

Los cajones más antiguos presentan figuras de bulto redondo, semejantes a la escultura procesional. Los más cercanos al siglo XX adquieren formas semejantes al sanmarkos, es decir figuras que parecen hechas en relieve. Pensamos que las cajas de Chucuito son los modelos de las cajas sanmarkos, y es su esquema estructural y formal el que se mantiene. Los talleres republicanos debieron de producir diversas cajas de imaginero, siendo el sanmarkos la única que sigue en uso hasta nuestros días en el área peruana. Algunas cajas de imaginero presentan al Crucificado o la Cruz florida, signo emblemático del campesinado andino. La Madre de Dios ingresó al corazón del indígena, el cual la acoge como su protectora y bienhechora. La cruz cristiana vino con los evangelizadores, se convirtió en símbolo del cristiano y de la salvación, pero se integró al sistema mítico de las comunidades altoandinas sincretizándose con los antiguos dioses telúricos o apus, siendo revestida y adornada de frutos y flores. En varias cajas de imaginero se presentan cruces pintadas o elementos alusivos a la Trinidad cristiana. El culto a la Virgen María se difundió en todo el Virreinato peruano, los sacerdotes y doctrineros la revistieron de dones logrando, por medio

de pinturas, imágenes devocionales y cánticos, que el alma del campesino andino viera en la Virgen a su madre y protectora. Teniendo en cuenta que la masa indígena era analfabeta, y además quechua hablante, los cantos y la imagería cristiana acercaron a María Santísima a sus recién conversos fieles, ella se convirtió en fuente de vida y abundancia agrícola. El antiguo himno mariano *Hanaq pachap kusikuynin*, escrito en quechua, será importantísimo para mostrar los símiles andinos y las imágenes usadas en la evangelización en el siglo XVII. La fe del indígena es patente en los himnos devocionales al Crucificado, siendo el Apu Yaya Jesucristo uno de los más conocidos; datado en el siglo XIX, es un acto de constricción del pecador, quien indigno y lloroso se presenta al Señor. El epíteto *Apu Yaya* para Nuestro Señor Jesucristo evoca el nivel de sincretismo producido en el siglo XIX.

El investigador boliviano Xavier Albó (2000), presenta la estratificación de los habitantes del Hanan Pacha y de Uku pacha, explicando los ritos y costumbres del área boliviana. El autor plantea una relectura de los elementos rituales precristianos insertos en la devoción popular de santos, al Crucificado y la asociación Pachamama santa Tierra o Virgen Pachamama, la cual es la que nutre y protege. Albó cuestiona la idea de resistencia cultural de los ritos andinos del siglo XX, que en muchos casos son tributarios de esquemas del siglo XIX, para él el rito andino es una construcción de un mundo híbrido e integrador de tradiciones con relecturas y asimilaciones.

Julio Caro Baroja (1974) en *Ritos y mitos equívocos*, estudia la mentalidad del español de los siglos XVI al XIX, y las reminiscencias a cultos precristianos integrados a rituales y ritos agrarios propiciatorios. La relectura del santoral y devociones populares era una constante en la mentalidad campesina de los pueblos de Extremadura y otras regiones de España. La introducción de la música y las danzas mágico-religiosas también se produjo en España, por lo que al estudiar la devoción popular andina hispánica se nota igualmente similitudes y supervivencias de rituales romanos. Diversos autores españoles estudian la mentalidad de los pueblos de las serranías hispánicas observando que, hasta nuestros días, sus costumbres y tradiciones se alejan de la ortodoxia. Creemos que este sustrato híbrido también se integró en los programas de evangelización en el Nuevo Mundo con la piedad andina originaria. Cajas de Santero, capillitas, capilleta portátil o el retablo portátil fueron usados en el camino de Compostela; los romeros de San Urbez imploran a su patrón o abogado el agua para los sembradíos. Caro Baroja menciona que los devotos de san Benito imploran al Padre Eterno el agua para sus campos. (1989, p. 150)



La permanencia de algunas cajas de imaginero y su extinción supone una profunda reflexión que desarrollaremos aquí: ¿Por qué motivo comienzan a desaparecer las cajas de imaginero de Chucuito a fines del siglo XIX, mientras que el Sanmarkos –Sanlucas sigue produciéndose hasta el siglo XXI?, ¿Cuál es la razón? Posiblemente la aparición del cajón Sanmarcos-Sanlucas en su versión completa propició la extinción de las cajas de imaginero de Chucuito a inicios del siglo XX, ya que no se producen en el siglo XX. Pero las cajas marianas siguieron en uso y producción en Bolivia y Argentina durante la misma época. Los cajones religiosos andinos o cajas de imaginero están en los lugares más alejados y recónditos de las serranías peruanas, bolivianas y argentinas, ahora inexpugnables, pero antes integrados en un complejo sistema de caminos recorridos por caravanas de arrieros.

De acuerdo a los estudios consultados existe una dificultad teórica importante, la definición del concepto de ‘arte popular’, que adquiere mayor importancia debido a que engloba las obras producidas por los artistas plásticos, y los artistas populares denominados artesanos, imagineros, santeros o maestros. Hermann Bauer considera que Alois Riegl (*A. VolhRunst und Hausindustrie*, Berlin, 1894), fue el primero en definir el concepto ‘arte popular’, vinculándolo al uso doméstico: “cuyas formas *todos* los miembros del pueblo deben conocer y ejercitar; hay que subrayar expresamente que en la actividad doméstica primitiva no podía haber diferencias de clase”, porque: “toda cultura conoce, desde el principio, ‘especialistas’ para determinadas actividades” y, así, “la obra plástica del arte popular es preferentemente votiva o idolátrica, es decir, en ella se crean identidades primitivas o bien con el objeto de la imagen o bien con la objetividad. La ornamentación juega un papel destacado, garantizando la tradición de los modelos: la repetición y el estereotipo”, a lo que se añade la distinción del adorno. (Riegl en Bauer, 1983, p. 21-22). En este sentido, en el Perú los imagineros eran artistas anónimos, dueños de talleres, sus obras estaban basadas en un prototipo creado siguiendo la convención y tradición de la imaginería local, su creatividad se mantuvo en los límites de la convención y el pedido de los destinatarios o público receptor de las obras. En esta investigación preferimos usar el término ‘artista’ o ‘imaginero’, ya que el imaginero es el artífice de la imaginería cristiana en las comunidades tradicionales andinas, siendo un término usado en el área peruana, al igual que ‘santero’.

Como sistema metodológico proponemos el análisis cualitativo con un enfoque crítico historiográfico comparado, donde el análisis formal es de vital importancia para comprender la obra, luego y en la medida de lo posible, se usará el análisis iconológico. El análisis

iconológico se realizará con reserva por la disyunción y los elementos arcaizantes presentes en las cajas de imaginero, sin embargo, se procederá a identificar iconográficamente los personajes y las escenas principales. Este trabajo intenta establecer un método basado en el análisis formal y la percepción visual para las obras que serán objeto de estudio, en un marco de crítica historiográfica y crítica formal comparadas, que permita establecer categorías propias que respondan al contexto peruano y latinoamericano. Paralelo a la revisión histórico artística, se realizará el análisis formal de cada una de las piezas (estructura, tramas, simetría dinámica, composición y elementos que conforman las figuras), luego se procederá a la identificación, así como a la interpretación de las escenas en el marco de la intención que parezca manifestar el imaginero.

Establecemos como corpus principal las cajas de imaginero y cajones Sanmarkos de la colección de Museo de Arte de San Marcos (MASM); la colección de Arte popular y las cajas de imaginero de la Colección de Mari Solari y del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero. Como corpus secundario tenemos las cajas de imaginero de la colección Liébana y las Cajas de imaginero y altares portátiles virreinales del Museo Pedro de Osma y del Museo de Arte de Lima (MALI).

La bibliografía sobre las cajas de imaginero del siglo XIX es escasa, se ha estudiado el cajón sanmarkos del siglo XX ligado a lo antropológico, pero no los sanmarkos del siglo XIX. Respecto a este tema, en el Perú solo algunas páginas o líneas en los textos hacen referencia a los retablos portátiles, a diferencia de lo que sucede en Bolivia y Argentina. Se justifica la investigación porque las cajas de imaginero del siglo XIX son objetos de arte que permiten un mejor conocimiento del pensamiento andino, de su propuesta estética y son depositarias de tradiciones y devociones virreinales.

La tesis contiene cinco capítulos. En el capítulo I: *Vera effigies y evangelización: pinturas, altares portátiles y cajas de imaginero*. Se estudia el contexto socio –cultural de la época, la relación entre el culto ortodoxo y el culto “popular”, y el concepto de lo popular en el Perú y en España. Analizaremos el tema de la idolatría y su refutación a través del discurso contrareformista, así como la propiciación de cultos americanos dedicados a la Virgen María y sus vera effigies, y su relación con las cajas de Imaginero. En el capítulo II: *Los Antecedentes: los referentes formales de las cajas de Imaginero*, se realiza un análisis comparativo basado en la visualidad, la forma y la convención de los trípticos europeos, altares portátiles virreinales y las cajas de imaginero del siglo XIX-XX, para identificar los

referentes formales de las cajas de imaginero. En el capítulo III: *Análisis formal –visual: retablos portátiles y las cajas de Imaginero*, se estudia la variación en el estilo, diseño, proporciones, uso de tramas y temática de las cajas de imaginero del siglo XIX y su relación con el surgimiento del arte popular peruano. En este capítulo se usará principalmente la simetría dinámica y las tramas para el análisis formal. Además, como parte del análisis comparativo de formas y diseños, estudiamos otras piezas de arte popular como: las capillitas, pinturas, relieves e illas del siglo XIX. La aceptación del término estilo que se aplicará será la que lo identifica como un “modo de hacer” de un sector productor determinado. En el capítulo IV: *Las cajas de Imaginero: escenas y significado*, se analiza el canon implantado por el taller virreinal (materiales suntuosos, acabados finos, iconografías y temas), y su relación con su significado dentro de la cultura agraria y cristiana andinas. Se estudia las cajas de imaginero y objetos similares, teniendo como corpus principal los especímenes del novecientos y algunos de inicios del siglo XX (anteriores a 1940). En el capítulo V: *Sobre la obra de arte, la creación artística, el prototipo y el arte tradicional*. Se analiza el concepto de voluntad artística, arte tradicional y arte sagrado, para validar el objeto de arte tradicional como obra de arte, considerando la intención del imaginero. Asimismo, se analiza el concepto de prototipo, y su variación en el tiempo por un cambio en la cosmovisión que se refleja en un cambio de la voluntad de la forma. La principal limitación para la tesis es la escasa información documental y física sobre las cajas de imaginero del siglo XIX. Las cajas de imaginero están en colecciones privadas y museos, no siempre es posible tener acceso a ellas, aunque es posible localizar documentos gráficos.

## CAPÍTULO I

### Vera effigies y evangelización: pinturas, altares portátiles y cajas de imaginero

#### 1.1 La evangelización y la tradición europea cristiana en los siglos XVI-XVII

La imagen sagrada cristiana llegó con la conquista y jugó un rol fundamental en el proceso de catequización para llevar la devoción a los naturales. Está relacionada a devotos indígenas que sufrieron penurias por entronizarla en sus comunidades, siendo la más famosa la Virgen de Copacabana, la mamita del Lago que, según las crónicas: *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana Y sus milagros e Invención de la Cruz de Carabuco* (1621) de Ramos Gavilán y, en *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1655) de Antonio de la Calancha, sustituyó un antiguo culto idolátrico, al ídolo de Copacabana. Bertonio, en *Vocabulario de la Lengua Aymara* (1612), consigna que Umantuu y Quesintuu fueron mujeres con las que pecó Tunupa, también Quesintuu, que es un pez boga. (1879, p. 291) La mujer que sedujo al dios Tunupa es considerada una mujer pez, por ello se identifica con la sirena de la tradición europea, antítesis de la Virgen María.

Existen historias fabulosas de milagros donde los santos, o la Virgen, aparecen protegiendo a los españoles. Los españoles eran devotos y estaban anclados en la tradición medieval del icono y la guerra santa y recién salían de una lucha de siglos, la reconquista (Barriga Tello 1995). Llegaron en parte para conquistar y evangelizar, ideas que estaban unidas, al grito de Santiago posaron sus pies en nuestro territorio para buscar fortuna y salvar almas. Ellos, que antes lucharon contra los arrianos y los moros, emprendieron una nueva cruzada para desterrar un antiguo enemigo, la idolatría. ¿Pero qué era ser idolatra?, era rendir culto a otras divinidades, estar apartado de la gracia del Dios cristiano, estar en pecado mortal y no tener a Jesús como Salvador y a la Virgen María por madre. El idólatra, sea moro o indio, era enemigo de Dios y siervo del demonio; idólatra fue sinónimo de pagano, y en estas tierras fue el adorador de huacas e ídolos, apachetas e illas. La demonización de la antigua religión pre-cristiana los convirtió en agentes del demonio y por ende sus cultos, ceremonias y rituales fueron perseguidos y aniquilados. La evangelización era primordial en las mentes de los sacerdotes que pasaron al Nuevo Mundo. Librar a los indígenas del demonio y erradicar el mal de los corazones y almas era imprescindible, llevar la luz del Evangelio era uno de sus asuntos principales. La evangelización, convertía al indio en un cristiano recién

converso, neófito en el conocimiento y susceptible de ser tentado por el maligno, erradicar el mal de estas tierras fue la misión de todas las órdenes religiosas que llegaron a nuestro país.

Juan Carlos Estenssoro (2003) plantea la siguiente tesis: los indios se convirtieron manteniendo nociones e ideas de la primera evangelización, buscando legitimarse como cristianos devotos, siendo la Iglesia la que no admitió su conversión aduciendo sobrevivencias idolátricas que, en algunos casos, fueron rezagos de la primera evangelización y asimilaciones del cristianismo. El autor plantea la conversión sincera de los naturales y su camino de idólatras a conversos bautizados y cristianos devotos. Asimismo, estudia el proceso inconcluso de canonización del indio Nicolas de Ayllon, conocido como Nicolas de Dios, y otros ejemplos de beatas indígenas.



**Fig. N° 1**

*Don Melchor Carlos Ynga [...]*<sup>6</sup>

Dibujo N° 1, Tomado de Nueva corónica y buen gobierno (1615): <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/753/es/text/>

Veamos un dibujo de Guamán Poma, (**Fig. N° 1**) que representa al príncipe don Melchor Carlos Inga, vestido con ropas europeas, y llevando un rosario en la mano, además ostenta una cruz en el pecho, símbolo de la Orden de Santiago. La élite intentó mostrar su conversión sincera, ser cristiano era dejar de ser enemigo de la Corona, integrarse y abrazar la causa católica, el rosario símbolo mariano por excelencia, se ve visiblemente en su mano. La cruz y el rosario son desde la conquista símbolos poderosos en la mentalidad del indígena, en una huaca se colocaba una cruz, así la cruz aparece repetida en diferentes formatos y soportes, en el arte virreinal y el arte popular. La conversión fue lenta y penosa, el desarraigo de tradiciones debió dejar honda tristeza y la crudeza del conquistador, que ansiaba atesorar riquezas, contradecía la prédica cristiana, así lo muestran algunas fuentes, como el *Memorial* (1588), del clérigo Bartolomé Álvarez que señala que, para la mayoría indígena: “yo

<sup>6</sup>Dibujo 278. Don Melchor Carlos Ynga, príncipe natural de este reino, que recibe del rey español el título de la Orden de Santiago. Recuperado el 5 de enero del 2014, 20:00 h, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/753/es/text/>

predicándoles, es pensar que el Dios que les predicamos es para nosotros solos y sobre nosotros, y no para ellos”. (Barriga Tello, 2012, p. 183)

Sin embargo, la nobleza indígena se vuelve aliada de los conquistadores y evangelizadores, otro sector de los nobles resiste en Vilcabamba (1537-1572), la masa indígena pasa una época de desolación. La cruz se impuso, los antiguos dioses (las huacas) intentaron volver con el llamado *Taki Ongoy*<sup>7</sup> (1560-1572), pero con la caída de los incas de Vilcabamba pierden su poder. El siglo XVII será la época de la Extirpación de Idolatrías, ¿pero serán todos elementos idolátricos como juzgaron los celosos extirpadores?, o algunos elementos serían una forma de cristianismo sincrético permitido en el siglo XVI, y vuelto idolátrico después. Marzal menciona la polémica de la segunda mitad del siglo XVII, que trata sobre la cristianización del indígena. El autor menciona que George Kubler considera que para 1660, el indio estaba converso. (1981, p. 113) La conversión sincera de la mayoría de indígenas implicaría el fin de la evangelización. Por ello, la Iglesia mantiene el proyecto evangelizador como no concluso, ya que la justificación de la conquista y el régimen virreinal era la conversión del indio. (Estenssoro, 2003, p.142-143)

Muñoz señala la importancia de la noción del pecado en la evangelización, considerado como una enfermedad del alma que contaminaba todo un mundo de creencias y costumbres; el pecador trasgrede las leyes de Dios (1989, p. 64). La noción del pecador, el ser impuro y alejado de la gracia de Dios y de los hombres, solo posible de remediar merced al sacramento de la confesión. La confesión era primordial para alcanzar la gracia de la salvación. Taylor (2001) menciona que el confesor realizaba una serie de preguntas para saber las maneras de culto de sus feligreses y así conocer lo que debía extirpar con su retórica. ¿A quién dirigirían sus plegarias los naturales recién conversos?, atrás ha quedado Illapa el guerrero celestial,

---

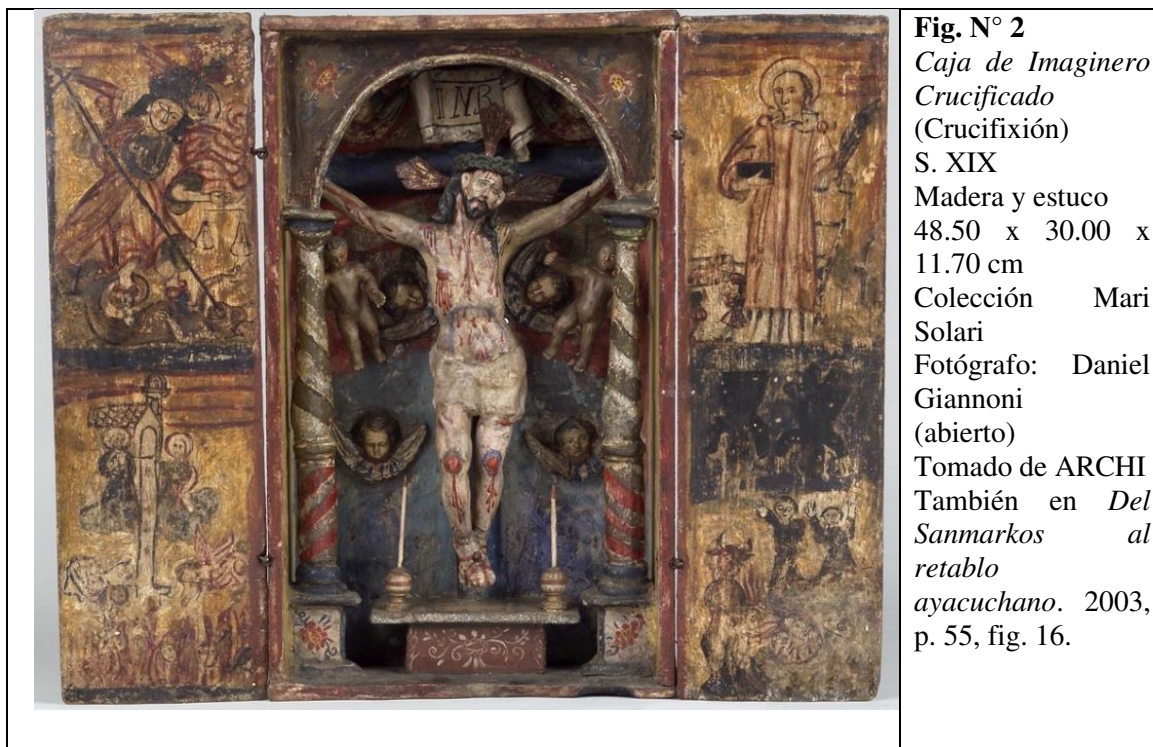
<sup>7</sup> La enfermedad del canto, movimiento milenarista indígena. En setiembre existía una fiesta de purificación, donde se desterraba la enfermedad, esto se relaciona con el Taky ongoy, para algunos autores no existe evidencia de la vinculación directa entre los Incas de Vilcabamba y los seguidores del Taky ongoy. (Pease, 2014, p. 61) Las huacas que resurgen no son las deidades principales de los nobles cusqueños, ni de los incas de Vilcabamba, sino de los pueblos vencidos por los Incas. Cock y Doyle (1979) siguiendo las crónicas, afirman que el taki ongoy se relacionaba a la expulsión de los males cuando aparecían en el cielo las Pleyades, denominadas *Oncco'i Ccoyllor* o Colca; la expulsión era dada por vientos poderosos, primando lo étéreo (Cock y Doyle, 1979, p. 53). Pachacama era una huaca poderosa, fue vinculada al taky ongoy y a los vientos nefastos. Según los autores, en 1656 en Cajamarquilla un informante mencionó que los males salieron de las guacas de Pachacama en tiempos del incario. (Legajos de Idolatrías del Archivo Arzobispal de Lima, Leg. IV, Cued.18,1656, ff.3v en Cock y Doyle, 1979, p. 53). Cristobal de Molina (1575/2010), afirma que las primeras noticias del “taqui hongoy” las dio diez años antes el sacerdote de Parinacocha, Luis de Olivera. Por ello, debió surgir alrededor de 1565 y se había difundido a diversas provincias como: Lima, Arequipa, Cusco, Chuquisaca, Huamanga y la Paz. No se pudo averiguar su origen, pero se presumía relación con los incas de Vilcabamba (Molina, 2010, pp. 94-95). La idolatría y la apostasía fueron elementos centrales del movimiento, los predicadores indígenas usaban una retórica que recordaba a la cristiana: “Veis aquí vuestro amparo, veis aquí al que os hizo, y da salud, y hijos y chácaras” (Molina 1575/2010, p. 97).

dador de agua y rayos, los astros no son dioses, sino cuerpos celestes creados por Dios Nuestro Señor. Desposeídos de encontrar consuelo, ¿tal vez volverían a rezar a sus antiguos dioses y volver a sus prácticas idolátricas? Por eso los sacerdotes católicos debieron ofrecer sustitutos cristianos para los ritos y creencias indígenas más arraigadas.

En el Primer Concilio Límense (1551) aparece la noción de Infierno, que ataca la memoria indígena de los antepasados, el Infierno es la morada de los idólatras y los no bautizados, abrazar la fe católica los libraría del infierno. Esta idea debió causar un gran temor en el alma del indígena. En la “Plática para todos los indios” del dominico Fray Domingo de Santo Tomas en *La Grammatica* de 1560, posiblemente anterior a 1555 (el más antiguo texto en quechua), se menciona:

[...] qua(n)do morimos, / nosotros, y vamos deste mu(n)-do, solame(n)te muere n(ues)trocuer(po). Mas nuestra anima y [e]spi-ritu, este hombre nuestro in-/terior (q(ue) aca de(n)tro tenemos,) / nu(n)ca muere, para siempre ja-/masbiue. Y los que son hi-/jos de Dios (por sus sacrame(n)tos) y son buenos y guardan / sus mandamientos, van alla / al cielo (que es la morada de / Dios) a donde estarán con el / en muy gran gozo, gloria y / alegría, descanso, y recrea-/cion para siempre jamas. Los / que fueren peccadores y ma-/los y no obedece(n) ni guardan / sus ma(n)damie(n)tos, qua(n)do mue/re(n), sus a(n)i(m)as ira(n) al infierno (q(ue) / es la casa y morada d(e) los d(e)mo/nios) y alliestaran para sie(m)pre / pena(n)do... Y a estos por / susnpeccados, los echo Dios / del cielo, y desterroacabaxo / de la tierra, al infierno en gra(n) / fuego, y obscuridad, y hedor // Do(n)de hasta agoraesta(n), y esta-/ra(n) para sie(m)pre encerrados, pa/descie(n)do por sus peccados. Y / estos son los q(ue) en v(uest)ra lengua/ llamays (mana allıcupay.) Y / nosotros en la nuestra, les lla-/mamos diablos (Taylor, 2001, p. 450)

Aquí se grafica plásticamente la imaginería del más allá y la idea del alma humana inmortal. Diferente de la de los animales, sobrevive al cuerpo y se separa de él, la parte espiritual se denomina anima y espíritu, comparados a un hombre interior que vive eternamente pudiendo ir al cielo, a la casa de Dios; o a la casa del demonio que es el Infierno. Los hijos de Dios son los creyentes que van al cielo (Hanan Pacha) y los pecadores (los que no guardaron los sacramentos ni los mandamientos), van al Infierno que es una región bajo la tierra (Uku pacha). En la Colección de Mari Solari hay una caja de imaginero con Cristo Crucificado (**Fig. N°2**), con el tema del Infierno y la condena eterna, la batalla entre san Miguel arcángel, y el maligno representado como un ser monstruoso y pisciforme.



El infierno se muestra como un lugar de fuego, oscuridad y hedor, apartado de la presencia de Dios, el castigo es eterno, es la pérdida del cielo y la condena a padecer entre demonios y seres infernales. El infierno caló en la mentalidad del indígena, las penas del infierno los llevaron a la confesión de sus culpas, pecados e idolatrías, la figura retórica causó su cometido, unida a la imagen plástica de murales, como en Andahuaylillas: la casa de Dios y la Casa del Demonio.

Y estos de/monios son los q(ue) a nosotros / cada día nos aco(n)sejan el pec-/car, engañándonos [...] Adorad al sol, a la luna, a las / piedras, a los ydolos. Y, por / esto, aueys enojado co(n) v(uest)ros pe/cados mucho a dios n(uest)ro se-/ñor. [...] O señor mio, vos soys mi señor y cria-/dor. Hasta agora no os he conocido, y assi (adora(n)do los ydolos) os he mucho enojado. [...] y siendo christianos, quando / murieredes, vuestras animas yra(n) al cielo co(n) Dios / para siempre jamas. Amen (Taylor 2001, p.451)

Para los catequizadores, es el demonio quien dice: Adorad al sol, la luna (culto a los astros) y a las piedras e ídolos (huacas y malkis), con estos consejos el demonio desea perder a los hombres, engañándolos para apartarlos de la bienaventuranza en el cielo. La noción de un más allá celestial, un cielo donde Dios habita y al cual el hombre puede acceder solo a razón de aceptar la fe y reconocerse criatura de Dios. La idea de un alma inmortal, la promesa de la eternidad al lado de Dios, debió haber sido sugerente en la mentalidad de los naturales.



## 1.2 Las Mártires cristianas: Defensoras de la fe y ejemplo frente a la idolatría

La representación en imágenes cobró nuevo brillo con la Contrarreforma católica para frenar la avanzada de los protestantes. La Iglesia Protestante criticaba el poder de las imágenes y renovó la antigua disputa entre iconómulos e iconoclastas. Siguiendo las directrices del Concilio de Trento se dio una serie de recomendaciones a los artistas. Famosos artistas del Manierismo y del Barroco pintaron imágenes con piedad y hermosura, decentemente vestidas, que aumentaron el fervor de los devotos. Las imágenes preferidas fueron: la Virgen María y el tema inmaculista, defendido por la corona hispánica (Doménech, 2014, p.56), las representaciones de Cristo, los santos, los mártires defensores de la fe y la defensa de la Eucaristía, el triunfo de la Iglesia y las Letanías Lauretanas. El modelo iconográfico de la Tota Pulchra y la Inmaculada fue promovido por el Concilio de Trento para evitar devociones ligadas a los Evangelios apócrifos, y perdieron vigencia los modelos iconográficos donde la Virgen germina como un rosal del pecho de sus santos padres. (Doménech, 2014, p.56-57)

La Virgen es la reina de las mártires, Marcos Zapata realizó una serie de las Letanías Lauretanas para la catedral del Cusco usando como referente los grabados que aparecen en la *Elogia Mariana* de Redelio.<sup>8</sup> En la *Elogia Mariana* tenemos dos estampas *Virgo Virginum* (**fig. N° 3**) y *Regina Martyrum* (**fig. N°4**). En *Virgo Virginum* la Madre de Dios es Virgen de Vírgenes, rodeada de santa Catalina de Alejandría, Margarita de Antioquía, santa Bárbara, con la torre; santa Inés con su corderito y santa Apolonia de Alejandría, todas santas vírgenes mártires, esto indicaría la existencia de una convención plástica donde la Virgen es flanqueada por las mártires, igual que en las cajas de imaginero. En *Regina Martyrum* la Virgen es la reina de los mártires, por ello su representación se asemeja a la Piedad, rodeada de los mártires que portan las palmas, testimonio de su victoria frente al mundo y símbolo de su suplicio. Aunque la Virgen no fue martirizada, sostiene el cuerpo de Cristo, su amado hijo que se inmoló por la humanidad; siendo de ésta manera participe de su dolor y martirio. Asimismo, la muerte redentora de Cristo, se relaciona con el motivo de la Eucaristía, tema importantísimo de la Contrarreforma. La hostia consagrada, el cuerpo de Cristo y la idea de la Comunión de la Virgen cobran nuevos bríos con la Contrarreforma. La Iglesia aconsejaba recibir frecuentemente la hostia, para preservarlos del mal y salvarlos de la apostasía.

---

<sup>8</sup> Consultamos el proyecto PESCCA, donde Redelio es mencionado como Redel.



Santa Inés es Agnus, la cordera; místicamente recuerda con su ovejita al cordero de Dios que es Cristo, es la única de las santas mártires que se la relaciona con un animal doméstico. Su inclusión en los sanmarkos, para nosotros deviene de la profusión de su culto desde la Antigüedad y la Contrarreforma, porque durante el siglo XVII se exaltó el tema de las santas mártires en Roma. Uno de los tópicos de las disputas entre protestantes y católicos fue las historias y leyendas inspiradas en la *Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine que, para los protestantes fueron invenciones fabulosas, mientras que para los católicos representaron historias y fabulas sagradas dignas de veneración, aunque poseriormene se dudó de su veracidad, así fueron representadas durante el siglo XVII y XVIII.

## SANTAS MÁRTIRES

- *Santa Apolonia de Alejandría*: martirizada en el 249, durante la persecución del emperador Felipe<sup>9</sup>. Fue golpeada en el rostro y sus dientes lastimados. Ella se arrojó a una hoguera sin dañarse, muriendo siendo una anciana. La narración del martirio fue trasmitida por Fabio, obispo de Alejandría. Iconografía: tenazas y un plato con sus dientes. Una mujer joven con una tenaza que aprisiona un diente. (Schenone, 1992, p. 168)

<sup>9</sup> Montreal afirma que fue durante la persecución del emperador Decio (2000, p.195). Filippo el Árabe gobernó durante el 244 al 249 dc, mientras que el emperador Decio ascendió al trono en 249, reinando de 249-251. Schenone menciona a Felipe, indicando que así lo citó Butler, A. (Schenone, 1992, p. 246) Alban Butler fue un hagiógrafo y sacerdote inglés, famoso por la obra *Vidas de los Santos* (1756).

- *Santa Bárbara*: mártir cristiana, hermosa de cuerpo y más hermosa en la fe cristiana, hija de gentiles, desde su tierna infancia fue cristiana (Vorágine, [1280] pp. 627-628). Se la considera protectora contra las tormentas y los rayos, también protegía contra la muerte súbita y sin sacramentos, por ello porta la custodia con la Eucaristía. (Schenone, 1992, p. 172) Iconografía: palma y torre con tres ventanales, píxide o vaso eucarístico, pavo real que simboliza la inmortalidad, (Monreal, 2000, p. 200) otros: espada y copón con hostia.

- *Santa Águeda*: santa mártir cristiana, su belleza atrajo al procónsul romano Quinciano, que intentó desviar a la virgen del correcto camino y corromperla juntándola con mujeres de vida disoluta; ella herida en los senos, recibe en su celda la visita de San Pedro, quien la cura y los restituye. Según la tradición pide para sí el martirio (Vorágine, [1280] pp. 70- 74), siendo martirizada el 5 de febrero de 251, murió en la cárcel. (Schenone, 1992, p. 92) Atributo: pechos en una bandeja, tenazas, palma de martirio y antorcha. (Monreal, 2000, p. 182)

- *Santa Inés*: Mártir cristiana, según la tradición tenía trece años en el momento de su martirio, hija de una noble familia y rica heredera. Fue pretendida por el hijo del adelantado (alcalde) de Roma, al cual rechazó, condenada a vivir en un prostíbulo. A pesar de lo cual ningún hombre intentó profanar su purísimo cuerpo. (Vorágine, [1280] pp. 52-53) Fue decapitada el 21 de enero de 304. Su nombre en latín significa: Agnes: cordero. La santa es puesta a prueba y sale victoriosa sobre la idolatría, se niega a adorar a los dioses paganos y realiza un discurso en defensa de su fe. “Dijo la santa: Non sacrificare los tus dioses porque non me ensuzie las suziedades, ca tengo por guardador al ángel de Dios.” (Cortes, 2010, p. 216) Santa Inés vence las tretas impuestas por los paganos, siendo desnudada para llevarla a un prostíbulo, sus cabellos crecen y su cuerpo es cubierto con vestiduras blancas; intentando el hijo del alcalde violentarla, el cielo protege a la virgen y el mancebo muere. Ante las súplicas del alcalde, santa Inés implora al cielo y el joven resucita, alabando a Jesús. (Vorágine [1280], pp. 52-53). Según la leyenda, a su muerte su sepulcro fue visitado por sus padres y santa Emerenciana. Los padres de santa Inés, la ven junto a otras mártires con vestiduras de oro y llevando el cordero. (Vorágine, [1280], pp. 53-54) En los sanmarkos es común la figura de santa Inés, la mártir de la fe, la inocente niña de trece años que siendo condenada a vivir en un prostíbulo sigue siendo virgen. La presencia de santa Inés pensamos se relaciona a la alabanza de la Virgen Santísima y al elemento iconográfico que la distingue, el cordero, que en los Andes se convierte en cabra.

- *Santa Lucia*: mártir y virgen, visitó junto a su madre la tumba de santa Águeda, la madre fue curada de una enfermedad y Lucia decidió consagrar su virginidad a Cristo, como santa

Águeda. (Jacobo de Vorágine, s/f, p. 19-20) Fue llevada a juicio por ser cristiana en los tiempos de la persecución de Diocleciano. Paqual<sup>10</sup> le ordena sacrificar a los ídolos a lo que la santa se niega. Lucia significa “la que lleva luz”, fue condenada a ser llevada a un burdel para ser violentada y corrompida, pero nadie pudo moverla. (Vorágine, [1280], pp. 21-23) Según otras fuentes le arrancaron los ojos y la decapitaron. Murió según la tradición el 13 de diciembre de 304. Iconografía: ojos en bandeja, otros antiguos: buey, libro y espada. (Monreal, 2000, p. 334)

- *Santa Catalina de Alejandría*: mártir cristiana de noble cuna, murió en 305 en Alejandría por orden del emperador Magencio. Es la defensora contra la tiranía y la idolatría, disputó teológicamente con los filósofos paganos, saliendo victoriosa. (Monreal, 2000, pp. 220-221) La tradición indica que tenía 18 años al momento de su martirio, fue atada a dos ruedas dentadas que un ángel despedazó. Al final, fue decapitada. (Schenone, 1992, p. 209) Iconografía: libro (disputa teológica), espada, rueca y espada. Además, cabeza de hombre (cabeza de Magencio) bajo sus pies símbolo de derrota al paganismo, santa coronada. (Monreal, 2000, pp. 220-221)

### 1.2.1 Las mártires cristianas y los trípticos de Chucuito.

El tema de la inclusión de las mártires cristianas aparece en las cajas de imaginero chucuiteñas como ejemplo de devoción y piedad. Las mártires seguidoras de la palabra de Dios ofrendaron sus vidas, siendo ellas ejemplo de sacrificio y fe. Vírgenes, mártires y santas ofrecieron el mejor ejemplo de virtud y fe. Resistieron a las tentaciones de la carne y optaron por el sendero estrecho, el buen camino que conduce a la salvación del alma. Ellas son puras e inmaculadas, sensatas y virtuosas, las más preciadas joyas de la cristiandad, su ejemplo debió servir para frenar las idolatrías y dar ejemplo de resistencia a las tentaciones y testimonio de fe, a los recién conversos. En Cusco, Puno, Arequipa y Ayacucho se encuentran pinturas de santas mártires, especialmente en las iglesias rurales y en las antiguas capillas de la evangelización, esto lo comprobamos en varias visitas de estudio. En la Escuela cusqueña, las más populares entre los devotos fueron: santa Bárbara, santa Catalina de Alejandría, santa Águeda, santa Lucia y santa Apolonia. La reunión de las mártires para la exaltación de la imagen de la Virgen de la Candelaria tiene sentido, ya que exalta el principio femenino, de ahí la reunión de las mártires seguidoras de la Virgen María. Las vírgenes mártires defendieron su honor y castidad de la lascivia de reyes y poderosos. La tradición

---

<sup>10</sup> En otros Flos aparece como Pascacio.

cuenta leyendas donde ellas son nobles, hermosas y castas, fuertes y dulces, defensoras de la fe y evangelizadoras. La exaltación de la Virgen requería lo máspreciado de la humanidad, las florecillas más bellas del vergel, las santas mártires que defendieron su virginidad y se negaron a doblegar su voluntad, abrazando el martirio y la muerte física, pero alcanzando la salvación eterna.

En el pensamiento de la Edad Media, la rosa mística María, tenía una corte celestial, y en un lugar privilegiado estaban los mártires: santos y santas que regaron la tierra con su sangre. Los hermanos Klauber realizaron la estampa *Rosa Mystica*, inserta en las *Letanías Lauretanas* (1740), María Santísima es la rosa sin espinas, sin pecado. (Schenone, 2008, p. 568) En la *Divina Comedia*, en el canto Trigesimosegundo se trata del empíreo, donde se ubica la rosa mística en medio de la celestial rosa que está en el trono de la Virgen María, alrededor los santos y mártires tienen su asiento, los niños y los bienaventurados forman el cortejo de la Virgen. (Dante Alighieri, 1922, p. 597<sup>11</sup>) El tema *El Descanso en la huida a Egipto*, representado por la Escuela Cusqueña, se basa en el evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, la Virgen María sugiere descansar bajo una palmera, de la que desea comer sus frutos. San José menciona lo imposible de alcanzar los dátiles, ante ésto el Niño Jesús ordena a la palmera inclinarse para ofrecerlos. “Jesús dispone que baje un ángel del cielo y se lleve una rama de la palmera y la plante en el Paraíso” (Monreal, 2000, p. 109), la palma sería el símbolo de la victoria, reservada a los santos. Monreal indica el sentido de la palma como elemento iconográfico de los mártires y los bienaventurados (Monreal, 2000, p. 109). La idea de martirio o muerte para la vida eterna debió relacionarse con el sacrificio ritual, las santas mártires se relacionan con la muerte y la glorificación, el sacrificio y la resurrección. Sus muertes gloriosas emulan la muerte de Cristo. Los mártires mueren para el mundo, y nacen a una vida imperecedera, la vida eterna, ellos serían para el poblador andino habitantes del Hanan Pacha (cielo), morada de Dios y los bienaventurados. Las santas mártires, ejemplo de virtud, defensores de la Iglesia y la fe, son las paladinas contra la idolatría. La Idolatría como personaje alegórico, cobra fuerza cuando los hombres son engañados por los ídolos y las tentaciones, y se debilita cuando los hombres perseveran en la fe.

Veamos: santas mártires: doncellas vírgenes, mujeres jóvenes, sumamente bellas, defensoras de la fe, sacrificadas por hombres poderosos que intentaban apartarlas de su recto

---

<sup>11</sup> La traducción fue realizada por Bartolome Mitre.

camino. La belleza, atributo que muestra la belleza de sus almas, es vista como tentadora por los hombres, el cuerpo femenino se relaciona con la sensualidad y el mundo. Por eso pensamos que en muchas historias sus cuerpos son lesionados o, mutilados. El cuerpo es atormentado, es símbolo del mundo y debe ser purificado por el dolor para renacer limpio, inmaculado y triunfante sobre el demonio, el mundo y la sensualidad, para glorificar a Dios. Los poderosos: herejes y no conversos, paganos e impíos, impulsados por sus instintos primarios y sus pasiones, servidores del mundo e idolatras, intentan que las santas abracen los placeres, el matrimonio, la vida, y adoren a los ídolos. La idea de la correcta elección, la fe y convicción de las mártires es ejemplo para los cristianos y recién conversos. En los himnos quechuas se catequiza con figuras literarias sencillas, conmovedoras y que mueven a la elección correcta, al camino de la virtud y el rechazo a las tentaciones del mal. El sacerdote Pacífico (1924), recoge diversos cánticos, ofreciendo a la vez una traducción. En la canción N° 66, titulada *Los niños buenos* se menciona que los buenos irán al cielo y los malos se perderán, tanto el Diablo como Dios buscan al niño, dependerá a quien elija. (pp. 187-188) Entendemos que los niños son los naturales cristianos, los niños buenos son los que eligen a Dios.

Te busca el diablo También tu Dios.  
Masca sunqui diablo niquispas:  
¿Cuál de los dos Escogerás (sic)?  
¿Maiccantam acllacunqui? (pp. 187-188)

Los demás versos del cántico sugieren que, de su decisión, dependerá su eternidad. (Pacífico, 1924, p. 188) En el versículo 5, del cántico dice:

Si morir sabes  
Por la pureza,  
Dios con largueza  
Te premiará.  
A Inés y Eulalia  
Y a otras doncellas,  
Puras y bellas  
Has de imitar. (p. 188)

Con la idea de la renuncia al mundo, la pureza de las mártires cristianas es exaltada, son presentadas como doncellas, puras y bellas, y ejemplo a imitar por los niños. Santa Inés y santa Eulalia son modelos de virtud, honestidad y dignas seguidoras de Dios, el cual premiará a quien lo elija y rechace al maligno.

### 1.3 Los Santos patronos y lo “popular”

El término *popular*, ampliamente discutido en el ámbito latinoamericano, aún se menciona en los textos. Martínez dice:

A partir del siglo XVI se haría patente la deserción de las élites respecto a la cultura popular, que en adelante sería percibida como sospechosa y peligrosa. Los ataques contra la cultura popular tradicional fueron, según Burke, iniciativa de los reformadores católicos y protestantes en una primera fase, más o menos entre 1550 y 1650; mientras que en la segunda, entre 1650 y 1800, tomaron el relevo los reformadores laicos. Rober Muchembled caracterizó a la cultura popular como un conjunto de actitudes basadas en la supervivencia, en la mezcla de lo sagrado y lo profano. (2000, p. 17)

Durante la Edad Media la cultura popular tradicional española congregaba a todas las castas sociales, pero durante la época de la Reforma y la Contrarreforma católica empezó un radical distanciamiento, las elites se alejaron de la cultura popular que fue vista como algo sospechoso y heterodoxo; las disputas político –religiosas entre católicos y protestantes llevó al control de los cultos y las tradiciones populares por parte de la corona y el clero, que desde 1550 no vió con buenos ojos las prácticas de la cultura popular (Martínez 2000, p. 17). Los miembros de la cultura de elite empezaron a financiar artistas y artesanos para la creación de una imagería devocional acorde a los postulados del Concilio de Trento (1545 y el 1563), se intentó desarraigar las costumbres e imágenes que, a la luz de la reforma católica, pudieran ser contrarias a la fe cristiana o estar vestidas de manera indecorosa, retirándolas del culto (Escámez, 2014, p. 79), también fue el auge de los autos de fe y la época del Tribunal del Santo Oficio. Ambos, buscaban la ortodoxia religiosa y destruir cualquier tipo de herejía en los reinos de ultramar. En el III Concilio Provincial Mexicano (1585) se prohibió que las imágenes de la Virgen y las santas fueran vestidas con collares, escotes y atuendos del mundo (Vizúete, 2000, p. 195).

En España existía en el siglo XVI una religiosidad popular que, aunque no era oficial, tampoco era herética, por lo cual era tolerada, según comenta el clérigo Sebastián de Covarrubias en su texto *Tesoro de la Lengua Castellana* publicada en 1611. Reyre (2004) Considera que la obra de Covarrubias es conciliadora entre los preceptos teológicos tridentinos y la devoción popular de raíces apócrifas, mientras sea proveedora de milagros. (p. 55) Aquí se está mencionando un problema entre la religiosidad popular basada en historias sagradas y la ortodoxia tridentina que Covarrubias no contradice. Reyre analiza la

forma en que Covarrubias logra conciliar la devoción popular y las nociones tridentinas, mostrándose tolerante a ambas miradas, la del erudito y la del pueblo (pp. 54-55). Covarrubias explica la historia de San Cristóbal, de origen apócrifo, sobre la posible causa de su extendida devoción, devoción que Reyre nos presenta como poco acertada y no ajustada a la realidad histórica, más bien creada por la tradición popular (Reyre, 2004, p. 54). Pero no es solo la tradición popular la que crea santos y mártires, sino los martirologios y hagiografías que circularon durante la Edad Media en Europa. La *Legenda Áurea* de Santiago de la Voragine circulan con el nombre de *Flos sanctorum*, siendo parte de un género.

Christian menciona que entre 1575 y 1578 se envió un cuestionario o *Relaciones Topográficas* a los pueblos de Castilla La Nueva, para indagar sobre las costumbres y devociones locales. El texto de Christian se basa en las respuestas dadas por los lugareños, por ello el autor afirma la existencia de dos formas de catolicismo:

...el de la iglesia universal, basado en los sacramentos, la liturgia y el calendario romanos, y otro local, basado en lugares, imágenes y reliquias de carácter propio, en santos patronos de la localidad, en ceremonias peculiares y en un singular calendario compuesto a partir de la propia historia sagrada del pueblo (Christian 1991, p. 17)

Durante el reinado de Felipe II se observa dos formas de cristianismo, un cristianismo ortodoxo basado en las directrices de Trento y otro localista heterodoxo, de tinte regionalista, basado en las tradiciones y la cultura popular, donde los santos patronos, las reliquias, y ceremonias peculiares se integraban con la fe y devoción católica. En el artículo “Dos lugares emblemáticos en el obispado de Toledo” de Fernández, el culto a las reliquias está unido a la veneración a los santos, su carácter sagrado dio lugar a su multiplicación (se fragmentaban y trasladaban las reliquias), en la cristiandad (Fernández, 2000, p. 130). De acuerdo a Martha Barriga Tello, en el Perú era decidida la voluntad por acercarse a los fieles a través de la imagen,

Existieron variables respecto a la importancia que se le confirió a la imagen como elemento de culto y a su carácter propedéutico, aspectos que comprometieron tanto a la Iglesia como a los fieles. En este contexto interactivo, la producción de obras de arte que se les vinculaba supuso la adaptación de los artistas a las exigencias de los clientes y, muchas veces, a la formalización de variables surgidas del imaginario popular, antes que de la preceptiva de la Iglesia que se sustentaba en la literatura religiosa. Opciones que con frecuencia se impusieron con la aceptación, y justificación, de la misma Institución. Como resultado, muchas veces la imagen concentró los poderes que se otorgaba a las reliquias, dando lugar a eventos de profunda raigambre popular e identificación regional. (Barriga Tello 2010, p. 59)





**Fig. N° 5**



**Fig. N° 6 (abierto)**

**Fig. N° 6, 6 a**

Capilla de San Úrbez  
Dimensiones Altura = 38 cm;  
Anchura = 16,50 cm. Foto: Javier  
Ara Cajal. Fuente: Museo Ángel  
Orensanz y artes de Serrablo.  
Departamento Etnología.



**Fig. N° 6 a (cerrado)**

Recuperado de  
[http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/ImageViewServlet?accion=4&cabecera=N&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&appOrigen=](http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/ImageViewServlet?accion=4&cabecera=N&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&appOrigen=)



**Fig. N° 5 a**

*Capilleta de Santa Orosia*

Fuente: Museo Ángel Orensanz y artes de Serrablo.  
<http://museo-orensanz-serrablo.blogspot.com/2010/06/la-pieza-del-mes-capilla-de-santa.html>

**Fig. N° 5, 5a**

*Capilleta de Santa Orosia*

Dimensiones: Altura = 38 cm;  
Anchura = 21 cm; Profundidad = 20 cm

Foto: Javier Ara Cajal

Fuente: Museo Ángel Orensanz y artes de Serrablo. Departamento Etnología

Recuperado de

[http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/Visor?AMuseo=MAOASHU&Ninv=00547&accion=4&img=/fondos\\_pre/MAOASHUF00547\\_P.JPG@](http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/Visor?AMuseo=MAOASHU&Ninv=00547&accion=4&img=/fondos_pre/MAOASHUF00547_P.JPG@)

En España, se confeccionaron capillitas de santero, capillas o capelletes, su manufactura puede ser variadas, pero cumplieron funciones similares a las cajas de imaginero peruanas, así también contienen santos asociados a la agricultura, la ganadería y el ciclo agrario. La capilleta de santa Orosia (**Fig. N° 5, fig. N° 5 a**) remata en arco de medio punto, y tiene una ranura para las limosnas; alberga una imagen de bulto redondo, de rostro fino y mejillas sonrosadas. El fondo de la capilleta es verde con puntos rojos. En la capilla de san Urbez (**Fig. N° 6**) se lo representa como pastor con su cayado y rodeado de flores, en la parte externa de la única puerta se ha pintado un cayado y una bolsa. (**Fig. N° 6 a**) Santa Orosia y san Urbez, ambos son santos de los pastores y de la vida trashumante. En una limosnera leonesa (**Fig. N° 7**), se ha representado el dibujo esquematizado de una iglesia, las montañas nevadas y el sol, con trazados con colores rojizos, aunque la obra es española, guarda similitud con el colorido de las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX, por el uso de tonos rojos y verdes, y los trazos rojizos. La presencia del paisaje serrano y la ausencia de perspectiva lo convierten en una obra de devoción popular.

Pérez de Castro (1978) considera que el término “almas” es usado en Portugal, Asturias y Argentina para denominar pequeños retablos o altares domésticos con la temática del Purgatorio. En las parroquias asturianas se las designa como capillas o altares de ánimas; en Portugal reciben la denominación de “alminhas”, son colocados en los cruces de los caminos para pedir por las ánimas del Purgatorio, con una cajita para recibir las limosnas. Su manufactura es en mampostería, pero antes las hubo de madera (pp. 273-274). El término alminhas es un sustantivo femenino plural, según el *Dicionário Priberam* sería:

1. Pequena alma; 3. pequeno monumento na berma de um caminho que representa em geral almas do purgatório, frequentemente construído em homenagem a ou em memória de entes queridos ou como cumprimento de promessa; 4. recipiente para as esmolas [limosnas] em igrejas católicas. = caixa das almas, caixa das alminhas.<sup>12</sup>

Así, alminhas tiene varias definiciones, una es pequeña alma, otra es monumento pequeño en el camino que representa las almas del purgatorio, y una finalmente sería una Caixa de esmolas o Caixa das alminhas o de limosnas (**Fig. N° 8**). Una caixa es una caja, así caixa de esmola es una caja para recoger los donativos o limosnas.

<sup>12</sup> Entrada del término "alminhas", en el *Dicionário Priberam da Língua portuguesa* en línea, <https://dicionario.priberam.org/alminhas>

**Fig. N° 8****Fig. N° 7****Fig. N° 7**

*Limosnera de anima*  
Escuela leonesa  
Museo Etnográfico Provincial  
de León  
Tomado del blog  
ETNOLEON: Etnografía  
León.  
<http://etnoleon.blogspot.com/2014/10/>

**Fig. N° 8**

*São Roque e o cão na floresta*  
Caixa de Esmolas  
Siglo XIX,  
Madera policromada.  
Colección *Irmandade de sao Roque*

Recuperado de:

<https://www.irmandadesaoroque.pt/patrimonio/patrimonio>

**Fig. N° 9****Fig. N° 10****Fig. N° 9**

*Retablo de la capilla de ánimas "La Gondana"*  
Lugar: Figueras (Asturias)  
Santero: José Ramón Laredo.  
Cerca a 1890.  
En Pérez de Castro (1978).  
"El origen de las «ánimas» y su presencia en la etnografía del Eo (Asturias)", s. p.

**Fig. N° 10**

*Retablo de ánimas*  
Cañiza (Pontevedra) En Pérez de Castro (1978). "El origen de las «ánimas» y su presencia en la etnografía del Eo (Asturias)", s. p.

En el retablo de ánimas de Figueras (**Fig. N° 9**) se aprecia a Cristo en la cruz, a los costados san Antonio y san Roque, bajo la cruz las llamas; en el fuego del Purgatorio se aprecia un sacerdote con bonete y dos mujeres, más arriba las cabecitas de dos varones. (Pérez de Castro, 1978, p. 288) En el retablo de ánimas (**fig. N° 10**) de un pueblo de la Cañiza (Pontevedra) se observa al tradicional Crucificado flanqueado por las figuras de san Antonio y la Virgen del Carmen; bajo los pies de Cristo, cinco cabecitas y un maíz como ofrenda dentro del retablo de ánimas que alude a la agricultura. Barriga Tello menciona que:

Otro factor a considerar al intentar explicar la prosperidad de la Iglesia es su ámbito ocupacional. La raíz cultural que predominaba entre los españoles en el siglo XVI era la tradición medieval. El estrato social del que provenía la mayoría de ellos era el medio y bajo, fuertemente arraigados en la cultura popular. La mentalidad religiosa de la época estaba centrada en una combinación mágico-religiosa con apreciable preferencia por el aparato ritual; las consideraciones de carácter ético enajenantes del individuo lo dominaban (1994, p. 21)

El texto nos presenta la idiosincrasia del poblador hispánico venido a América, ellos pertenecían a las capas medias y bajas de la población de la Península, sus costumbres estaban aún ancladas en la tradición medieval del icono, las reliquias y los santos patronos. Mantenían rituales y prácticas con contenidos ajenos a la ortodoxia católica, imperante desde la Contrarreforma. Este aparato ritual es su forma de entender la religión, ella ha nacido en el proceso de aculturación y evangelización de los habitantes de la península hispánica. Pensamos que esta tradición medieval devota de iconos, santos y reliquias se trajo al Virreinato Peruano y encontró elementos comunes en los Andes, por lo cual también es probable que las capillitas de santero contuvieran elementos relacionados a la agricultura. Pensamos que el indígena vio con curiosidad los artefactos cristianos que le dijeron que eran sagrados y aceptó las capillitas de santero, no solo por la presencia de santos Patronos, sino por la cualidad de contenedor de reliquias y porque era sagrado. Además, las cualidades de algunos santos coincidían con las de los dioses andinos, o los evangelizadores los presentaron así. El pequeño formato de las capillitas de santero y los trípticos propiciaron su difusión por las zonas más alejadas, donde los señores eran nobles recientes o criollos que también mantenían su impronta medieval.

#### **1.4 La idolatría y las imágenes sagradas: La construcción de una imagería cristiana**

El largo periplo de las imágenes y su poder sobrenatural han sido motivo del arte virreinal peruano por siglos, la multitud de sus reproducciones confirman la enorme fama de la cual gozaron sus santuarios, estas Vírgenes con el Niño en brazos o Theotokos (portadora de Dios), ostentan atributos en algunos casos no del todo ortodoxos. Las Vírgenes indianas llevan ropajes y tocados según la moda de la elite indígena, como la Virgen de Pomata, que los lleva finamente estofados en pan de oro. Desde hace siglos, la Imagen devocional aparece ante sus fieles cubierta por muchos vestidos que la adornan. Ninguna persona puede ver estas Vírgenes andinas como fueron creadas, debido al aderezo del cual son objeto. La imagen de bulto se oculta detrás de innumerables vestidos, mantos y pelucas, que sus devotos cambian cada festividad y sus ajuares cada día aumentan merced a los regalos de sus fieles. Las

imágenes en el mundo cristiano tienen carga simbólica, son trasunto de lo divino, la manifestación plástica y corpórea de un modelo ideal que el ser humano, como mortal, no puede alcanzar por medio de los sentidos. La imagen devocional como sustituto, nos acerca a la idea inmaterial de la divinidad. La encarnación del Verbo eterno sustenta el fundamento de la representación de las imágenes, Cristo es humano y divino, susceptible de ser representado, desde las primeras imágenes en las catacumbas hasta sus advocaciones más dulces como el Niño Jesús de Praga.

En la *Doctrina christiana y catecismo para instrucción de los indios de 1584*, derivado del Tercer Concilio Límense, se incluye los lineamientos para establecer las diferencias entre el culto a las huacas y la dulía e hiperdulía a las imágenes cristianas. En el Tercero Catecismo, sermón XVIII,<sup>13</sup> se menciona los mandamientos del Señor, y el primer mandamiento: “Amarás al Señor tu Dios sobre todas las cosas”, se presenta como refutador de las idolatrías:

La primera es que adores y honres sobre todo al verdadero Dios, que es uno solo, y no adores ni tengas otros dioses ni ídolos ni huacas. Por este mandamiento se os manda que no adoréis al sol ni a la luna ni al lucero ni las Cabrillas ni las estrellas ni la mañana ni al trueno o rayo ni al arco del cielo ni a los cerros ni montes ni fuentes...ni habléis al sol al trueno o a la Pachamama, pidiendo os den ganado o maíz o salud o os libren de vuestros trabajos y enfermedades. Todo esto manda Dios que no se haga y el que hace cualquiera cosa de estas morirá y arderá en el fuego del infierno para siempre jamás. (Taylor, 2003, p. 72)

Las prácticas propiciatorias y los ritos ancestrales fueron vistos como una ofensa a Dios. Los antiguos objetos sagrados prehispánicos eran idolátricos a los ojos de los evangelizadores del Tercero Catecismo, los rituales fueron proscritos, perseguidos y sus oficiantes amenazados con las penas del infierno. Así, las prácticas del Perú Antiguo debieron cambiar, la mayoría de las formas ancestrales cayeron en el olvido, solo algunas sobrevivieron, pero debieron esconderse y camuflarse con las formas cristianas. Otra idea que se coloca en la mente del recién converso, es el miedo al fuego infernal y al dolor eterno. El infiel, el idólatra, arderá por siempre en las llamas del infierno. El sermón XIX<sup>14</sup> del *Tercero catecismo* dice:

Cuando falta la lluvia, o no hay buen temporal, ¡no debéis de llamar al trueno ni celebrar el intiraimi ni ofrecer carnero sino mochar a Dios que es el dador de los

<sup>13</sup> El Sermón XVIII, lleva por título. “En que se trata como toda la ley de Dios está en diez palabras y como dio Dios esta ley por su mano y todos los hombres la tienen escrita en sus corazones y como el primer mandamiento nos manda Dios que a Él solo Adoremos y no al sol ni a las estrellas ni truenos ni montes ni huacas”.

<sup>14</sup> Sermón XIX. En que se reprehenden los hechiceros y sus supersticiones y ritos vanos y se trata la diferencia que hay en adorar los cristianos las imágenes de los santos y adorar los infieles sus ídolos o huacas.



frutos de la tierra! [...] Todo es suyo, el maíz y las papas y el ají y los carneros y los metales y Él lo da a quien Él es servido. Por eso, hijos míos ¡A el servid y a El adorad! (Taylor 2003, p. 76).<sup>15</sup>

Apelando a la supervivencia económica de las comunidades, aquí se manifiesta que los naturales deben pedir a Dios lo que antes pedían a los antiguos dioses, no se debía guardar las antiguas fiestas, sino celebrar y pedir al verdadero hacedor, a Nuestro Señor. Dios es el creador y criador del mundo, él hace fructificar el ganado y las plantas, no Illapa o Inti. En el mismo sermón XIX, se sostiene que los indígenas no deben guardar sus cantos ancestrales, ya que son engaños del maligno, ni realizar taquis (danzas), tampoco se debe celebrar el Inti raymi, debido a que todo ello es idolátrico, es decir diabólico (Tercero Catecismo, 1585, p. 107). La palabra mochar significa adorar, reverenciar. El *Tercero Catecismo* refuta la idea que los cristianos fueron idólatras, se explica la dulía a los santos y la veneración de las imágenes. Sobre el primer mandamiento se dice en la *Doctrina Christiana*:

P: Quien quebranta el mádamieto de horar a Dios.

R: El que adora qualquiera criatura, o tiene ydolos, o guacas, o da crédito a falsas sectas, y heregias, o sueños, y güeros, que son vanidad, y engaño del Demonio. (*Doctrina Christiana*, 1584, pp. 58-59)

P: Pues porque los christianos adoran las imágenes de palo, y de metal, ¿si es malo adorarlos (sic) Ydolos?

R: No adoran las ymagenes de palo, y metal, por si mesmas, como los ydolatras (1584, p. 59)

Al igual que en el *Tercero catecismo*, el primer mandamiento implica que solo adorarás a Dios, a ninguna otra criatura, ídolo o huaca. Con esto se destruía la memoria de los ancestros, y se demoniza la religión inca, los naturales habían sido engañados por las tretas del Demonio. Se menciona la diferencia entre la imagen cristiana y la huaca indígena. En *Instrucción del Inca Don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui al Licenciado don Lope García de Castro* (1916 [1570]),<sup>16</sup> el inca Titu Cusi Yupanqui rememora lo dicho por su padre Manco Inca:

<sup>15</sup> En la versión de 1585, aparece en la p.114. Usamos la traducción de Taylor debido a la antigüedad del texto original, y el cambio en la sintaxis y gramática. El sentido se mantiene, dada la calidad de la traducción.

<sup>16</sup> Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui, es el nombre cristiano del tercer inca de Vilcabamba. Su nacimiento fue cerca de 1530 y muere en 1571. Early Americas Digital Archive. Regalado (1981) analiza la imagen cristiana y la huaca, en la frase: “[...] porque como veis las *villcas* hablan con nosotros y al Sol y á la Luna véemoslos por nuestros ojos, y lo que esos dicen no lo vemos. (Tito Cusi Yupanqui, 1916, párr. 77)” La autora afirma que la religión andina era material, realista y animista, mientras la religiosidad cristiana es más espiritual. También se considera el tema del disimulo y la práctica dual religiosa en el siglo XVII. (Regalado, 1981, p. 50) Además la *Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II*, de Titu Cusi Yupanqui es una obra tardía y parcializada de lo acaecido en la conquista. (p. 45-46)

Lo que más hauéis de haçer es que por ventura éstos os dirán que adoréis a lo que ellos adoran, que son vnos paños pintados, los quales diçen que es Viracochan<sup>17</sup>, y que le adoréis como a *guaca*, el qual no es sino paño; no lo hagáis, sino lo que nosotros tenemos, eso tened, porque como veis las *villcas* hablan con nosotros y al Sol y á la Luna véemoslos por nuestros ojos, y lo que esos diçen no lo veemos. (párr 77)

Según Titu Cusi Yupanqui, Manco Inca incita a sus súbditos a no adorar las pinturas religiosas cristianas. Para el primer inca de Vilcabamba eran paños pintados, los indígenas debían rendir adoración a las guacas, al sol y la luna, que son visibles, más no la doctrina impartida por los españoles. Los españoles se presentaron como hijos de Wiracocha, pero por sus atrocidades son más bien hijos del Supay. (1916, párr 76) El uso de los términos wiracocha y supay se da en la instrucción de Tito Cusi Yupanqui. La materialidad de huacas y pinturas se pone en evidencia en las palabras del Inca, pero los doctrineros dejaron bien claro las diferencias entre imágenes devocionales cristianas y huacas. Al igual que *la Doctrina Christiana*, en el *Tercer Catecismo* (1585), capítulo XIX<sup>18</sup>, trata sobre el primer mandamiento,

Mas dezirmeys, Padre como nos dezis que no adoremos ydolos, ni guacas púes los christianos adoran las ymagenes que están pintadas y hechas de palo, o metal, y las besan, y se hincan de rodillas delante dellas, y se dan de pechos y hablan con ellas. ¿Estas no son guacas tambien, como las nuestras?

Hijos míos muy differente cosa es lo que hacen los Christianos, y lo que hazeys vosotros Los Christianos no adoran, ni besan las ymagenes, por lo que son, ni adoran aquel palo o metal, o pintura, mas adoran a Iesu Christo enla ymagen del Crucifijo, y ala madre de Dios nuestra Señora a la virgen María en su imagen, y a los santos también en su ymagenes [...] (p. 115)

[...] y así su corazón ponenlo en el cielo donde esta Iesu Cristo y sus sanctos, y en Iesu Christo ponen su esperanza y su voluntad, y si reverencian , las ymagenes y las besan, y se descubren delante dellas, y hincan las rodillas, y hieren los pechos es por lo que aquellas ymagenes representan, y no por lo que en si son como el corregidor besa la provision y sello real, y lo pone sobre su cabeza, no por aquella cera, ni papel, sino porque es quilca del Rey [...] Mas vuestros antepasados y vsosotros no lo hazeys assi con las guacas, porque si os toman vuestra Pirua, o vuestra guaca, os parece que os toman vuestro Dios, y llorays porque teneys en aquella piedra o figura todo vuestro coracon. (pp. 115-116)

Quillqa, quillca o quellca es un término andino que se relaciona con dibujo y escritura, también puede significar libro, teniendo un amplio significado. (Moscovich, 2017, p. 297-299) En el *Lexicon* (1560), el término quillca camayoc significa escribano público o escribano de libros (Santos Tomas, 2003, pp. 132, 149), quillca es hoja de papel, también

<sup>17</sup> Hace referencia a Wiracocha, dios creador según Titu Cusi Yupanqui.

<sup>18</sup> Sermón XIX, titulado “Sobre los Mandamientos”.

letra y carta. (2003, pp. 149, 157) Desde el Tercer Concilio Limense el término es usado para dar a comprender el sentido de imagen cristiana. (Estenssoro, 2003, p. 285)

La representación de lo sagrado digno de alabanza y veneración (dulía e hiperdulía), por hacer visible el dogma cristiano, no es lo divino sino representación de lo divino, su reflejo; mientras que la huaca o ídolo es un ser sagrado, su materialidad está unida a su poder. Así, cuando se destruye la huaca, su poder también es destruido. Aquí el ídolo es lo sagrado, lo material sea piedra, madera u otro insumo es sagrado en sí mismo, no por lo que representa. Por lo tanto, su destrucción material significa también la destrucción de su poder sobrenatural. Asimismo, luego de la destrucción de un huaca o vilca, se generan fragmentos, el material puede sobrevivir, aunque la forma haya sido destruida. La forma puede ser desacreditada y destruirse, pero su materialidad permanecer. Se observa las dificultades dogmáticas para diferenciar la imagen devocional cristiana de la representación sagrada prehispánica denominada huaca y llamada por los evangelizadores ídolo.

Las huacas eran los dioses o entidades sobrenaturales más cercanas a los indígenas, estaban presentes en sus actividades diarias y controlaban los elementos de la naturaleza. En una economía agrícola era imprescindible propiciar de manera ritual la lluvia y la abundancia de la cosecha. La huaca guardaba parecido formal con la escultura de bulto redondo por su configuración tridimensional. Los evangelizadores relacionaron huaca/ídolo, construyendo la demonización de la religión andina del Perú Antiguo. Así, las huacas serían agentes del demonio o ángeles apartados de la gloria celestial (ángeles caídos<sup>19</sup>), como han sobrevivido en la mentalidad del campesinado alto andino del siglo XX.

El concilio de Trento solicita dar el honor debido a las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, no por la materialidad de la imagen o por ser divinas, sino por lo que representan, y por medio de ellas enseñar el catecismo. Así mismo, solicita se vigile las fiestas para evitar que propicien cultos supersticiosos y sean causa de embriaguez (Latre, 1847, XLII). La imagen como reflejo mueve a la devoción en el espíritu del creyente, ver la imagen sacra o vera effigies suscita la imaginación de la gloria celestial que trasciende lo material de la imagen o icono. La función mnemotécnica mística barroca de la imagen, ha dejado sus huellas en la mentalidad del devoto indígena. Pensamos que las imágenes barrocas

---

<sup>19</sup> Jesús Urbano menciona que el wamani es un ángel caído o un diablo. (Fujji, 1998, p. 166) También don Joaquín López dice “el “Rasuwillka” es un serafín, un ángel.” (Arguedas, 1958, p. 151). El cerro Rasuwillka es un nevado famoso, el más importante de Huanta y Huamanga.



articuladas, que eran manejadas por el clero, debieron ser fundamentales en la relación que los campesinos tuvieron con las imágenes en el siglo XIX.

La imagen articulada es una “imagen viva”, que se corporiza ante la feligresía, imaginamos a los asombrados indígenas llenos de piedad y temor a lo divino; Cristo o la Virgen se acercan a su pueblo en historias donde la imagen adquiere vida, recordemos al niño llorón de la catedral de Ayacucho, al divino Honderito de Huamanga, o a la Virgen de la Abundancia de Alcamenca. Los rostros, actitudes, atributos y gestos rituales de las imágenes son una convención iconográfica de la Iglesia, leídas por sus feligreses, que desde hace cinco siglos reverencian las imágenes en los Andes americanos. Una imagen religiosa ostenta atributos convencionales dentro de un grupo humano, que comprende y lee la imagen como un libro. Colores y formas están cargadas de significados, lo denotado y lo connotado están íntimamente ligados, pero cuando la imagen europea ingresa al mundo andino, la imagen como objeto artístico y devocional amplía su público originario para ganar un nuevo público, al cual le resulta extraño comprender sus signos y atributos.

Siracusano (s.f) en “Copacabana, lugar donde se ve la piedra preciosa: Imagen y materialidad en la religión andina”<sup>20</sup>, menciona el poder que tenían los colores en el mundo prehispánico y que estos elementos sacralizantes se mantienen en el mundo virreinal. En *La Extirpación de idolatrías en el Perú*, capítulo IV, titulado *Qué ofrecen en sus sacrificios y cómo se dice*:

Paria es polvos de color colorado como de vermellón que traen de las minas de Huancavélica, que es el metal de que se saca el azogue, aunque más parece açarcón. Binços son polvos de color azul muy finos. Llacsas es verde en polvos, o en piedra como cardenillo.

Carvamuqui es polvos de color amarillo.

Parpa, o sancu es vn bollo que hazen de maíz molido, y le guardan para los sacrificios.

También se pueden contar entre las cosas que ofrecen la pestaña de los ojos, las quales se tiran y arrancan muy de ordinario, y las soplan hazia la Huaca, a quien las ofrecen.

De todas las cosas sobredichas los polvos de colores diferentes que diximos ofrecen soplando como las pestañas, rayendo, y señalando las Conopas, y las demás Huacas con los polvos antes de soplалlos, y lo mismo hazen también con la plata, la quél ceremonia en la Provincia de los Yauyos llaman Huatcuna, las demás cosas las queman, y de ordinario es por mano de los ministros, y de cada cosa ofrecen en poca

---

<sup>20</sup> El texto es parte del Seminario “Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas” dirigido por Rita Eder de 1999 a 2003. Esto fue realizado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. Siracusano menciona que el texto es la versión ampliada de su ponencia “arte y religión” realizada en Salvador de Bahía (Brasil, julio 2003).

cantidad, y no siempre sino en las ocasiones que aora diremos. (Arriaga, 1920, párr 48)

El poder de los colores se une a su uso ritual, como en el caso de la paria, una especie de cinabrio, de color rojo bermellón que era un mineral; del Bincos sale el color azul y suponemos, la belleza de los pigmentos los hace dignos de ser ofrecidos, junto a sus pestañas. El color y su materialidad están íntimamente ligados, el pigmento unido a la mina se convierte en un elemento que comunica lo sagrado, y es parte de un ritual prehispánico, que el celoso extirpador desea mostrar y destruir, el padre Arriaga incide en la relación color/ idolatría que había pasado inadvertida a los catequizadores (Siracusano, s. f, s.p). La nueva feligresía desea encontrar elementos y signos reconocibles de su cultura, así surgirán imágenes nuevas que presentan atributos andinos y elementos vernaculares ligados a la geografía americana (como las flores de la Virgen de Cocharcas) que, según algunos autores está ligada al amancae. Garcilaso de la Vega Inca indica los nombres dados a María Santísima.

Dicen Mamanchic, que es Señora y madre nuestra, Coya, Reyna, Nusta, Princesa de Sangre Real. Zapay, única. Yurac Amánzay, Azucena blanca. Chasca, lucero del Alva, Citoccoyllor, estrella resplandeciente [...] Diospa Maman, madre de Dios Tambien dicen Pachacamacpa Maman, que es madre del hacedor y sustentador del universo. (Garcilaso de la Vega, 1800, pp. 188-189)

La Virgen María recibe diversos epítetos dados otrora a los astros, como *chasca* (lucero del alba) cercano a estrella del mar o Stella Maris, el término *yurac* significa blanco. (Labán 2016: 66) En los Andes, azucena blanca se traduce como *amancay* (flor de hamant'ay). (Mannheim, 2012, XXVI). Además, para Ramos Gavilán el término *Mamanchic* significa madre de todos (1867, p. 73), pero Garcilaso de la Vega considera que es señora y madre nuestra. Ambos autores coinciden en la idea de María Santísima como madre de la humanidad y por ende de los naturales. Orellana afirma que *Cocharcas* significa pantano o lugar cenagoso, en este lugar florecía el amancae o lirio de los Andes, siendo María lirio de castidad. La Virgen de Cocharcas sale con la candela y un ramo de flores, entre ellas los amancaes, y hojas de olivo. (Orellana 2015, p. 115) Vargas Ugarte también menciona la candela, el castillo <sup>21</sup>(sic) y un ramo de oliva de finísimo briscado de plata. (1947, p. 562)

---

<sup>21</sup> Suponemos es un error de imprenta, ya que lleva un canastillo o canasta, como se aprecia en la p. 560, donde la imagen de la Virgen de Cocharcas sostiene un ramo y una canasta.

Respecto al tema de las imágenes sacras, creemos que la escultura de bulto no solo representa lo sagrado, sino es susceptible de ser vista en sí misma como habitáculo de la divinidad, morada y residencia de la esencia divina. Así, entendida su materialidad, su presencia física, también es una suerte de reliquia sagrada. La imagen devocional se la reverencia por sus poderes milagrosos o curativos, los devotos tocan las imágenes en la espera de recibir el poder sagrado detrás de una determinada imagen. Además, la imagen cristiana comparte con la huaca una base material e insumos que son sagrados, pero cambia la representación, el significado y sus atributos, así la materialidad es sacralizante en el mundo andino. Aunque se mimetiza con la idea de huaca o vilca, configura un concepto nuevo que aglutina elementos precristianos y una imaginería andina cristiana. Aún en el siglo XIX, encontramos historias de imágenes que aparecen mágicamente sin intervención humana y no existiendo artífice de la materialidad de lo sagrado (imagen de bulto).

Un ejemplo es el Señor de Quinuapata, una escultura de Cristo crucificado que apareció atada a un molle. Según la leyenda fue encontrada alrededor de 1875 en el actual barrio de Quinuapata (Ayacucho). Esta imagen fue llevada a una iglesia huamanguina, pero volvió al día siguiente al lugar donde la encontraron inicialmente, entonces comprendiendo los indios que la imagen deseaba quedarse en Quinuapata, le edificaron una capilla. (Arroyo, 2006, pp. 228-229) La imagen que se desplaza, que vuelve al lugar donde la encontraron los hombres y como ser vivo manifiesta su voluntad y por las acciones que le adjudican, es una prueba de la presencia de lo sagrado en la materialidad de la imagen; entonces se presenta la hierofanía<sup>22</sup>, la imagen esta “viva”, es receptáculo de lo divino, la divinidad vive en ella.

Esto explica las historias que pueblan las serranías, leyendas de milagros que tienen como protagonistas al Niño Jesús y a la Virgen María. Asimismo, existe una prolongación de la religiosidad precristiana en la materialidad con la que son confeccionadas las imágenes de culto católicas andinas.

---

<sup>22</sup>Hierofanía es un término propuesto por Eliade (1973) que significa manifestación de lo sagrado, esto aparece en su libro *Lo sagrado y lo profano*, p. 19.

### 1.4.1 La Virgen: sagrario, vaso y agua divina

La Virgen como sagrario o cáliz, receptáculo del verbo eterno, está ligada al culto inmaculista, María inmaculada es el habitáculo de lo divino, ella creada *ab aeterno* en la excelsa mente de Dios, es la custodia de Cristo y *Vas Honorabile*, contenedor de la divina forma. La Virgen como cristal impoluto, como vaso límpido, es la primera custodia, el primigenio sagrario de la divina forma. Ella es *Vas Spirituale*, *Honorabile* e *insigne devotionis*, la Virgen es un vas (vaso) lleno de gracia<sup>23</sup>. (López, 2010-2012, pp. 94-95)

En la serie de pinturas en el Monasterio de Santa Catalina de Siena de Arequipa, basada en los grabados de Klauber sobre las *Letanías Lauretanas*, se encuentra la pintura *Vaso de*



**Fig. N°11**  
*Vaso de la Divina Gracia*  
 Siglo XIX  
 Óleo sobre lienzo  
 Monasterio de Santa Catalina  
 de Siena, Arequipa, Perú  
 Fotógrafo: Francisco Montes  
 / PESSCA Archive

<https://colonialart.org/artworks/1241B>

<sup>23</sup> María es un *Vaso lleno de gracia* que se derrama y da a los hombres, también es un *Vaso de sabiduría* que no se agota. (López, 2010-2012, p. 95)



la divina gracia (fig. N°11), datada por el proyecto PESSCA<sup>24</sup> en el siglo XIX, siendo contemporánea a la producción de las cajas de imaginero que estamos analizando. En esta pintura se observa a María que ostenta en el pecho una custodia circular que tiene la divina forma<sup>25</sup>, rodeada de un resplandor dorado semejante al sol. María sostiene entre sus manos sagradas el cuerpo místico, la hostia. La pintura se basa en la estampa *Vas Honorabile* (**Fig. N°12**) de Klauber (1750). La asociación sol –custodia es propia del barroco europeo relacionado a Cristo Sol de Justicia. Si analizamos el grabado vemos que la custodia es de forma ovalada como un espejo, diferente a la versión arequipeña de forma circular, y ostenta remate cruciforme, que no aparece en la pintura. En la pintura *Vaso de la Divina Gracia* se incluyen tres angelitos, uno porta un incensario, los otros están sentados sobre las nubes que rodean la custodia, donde se ve a María. Esta parte es similar a su referente grabado. Aparecen flanqueando la pintura, los siguientes textos en latín: “Vas admirabile excelsi” (Eclesiástico 43), Egredietum vas purissimum. (Proverbios 25). *Vas admirabile excelsi* está en el grabado, pero el texto de Proverbios es un añadido, así como el título: *Vaso de la divina gracia*. Entre los grabados de Klauber se encuentra otra imagen titulada *Mater Divinae Gratiae* (**Fig. N° 13**), María como fuente de agua, de la cual brotan tres hilos de agua. En la

<sup>24</sup> En el *Proyecto Sobre el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial* (PESSCA), se muestra las fuentes grabadas de Klauber y las pinturas de la iglesia de Santa Catalina de Arequipa.

<sup>25</sup> Aclaremos que en toda la serie del convento de Santa Catalina, donde aparecen formas ovaladas, el pintor las ha convertido en formas circulares. Además, las pinturas tienen formato circular.

aureola de la Virgen se lee: IN ME GRATIA ONMIS ECCLI 24, y del ángel que porta flores se desprende la frase GRATIA PLENA.

En sermonarios como el de Diego Gracia,<sup>26</sup> se observa que la cultura de la época era rica en símbolos y alegorías. En el sermón 5 que analiza el *Cantar de los Cantares*, se asocia a María Santísima con la Aurora y también como Madre del Sol Divino, transcribimos el párrafo:

*Quae est ista que progreditur quasi Aurora confargens, pulchra a ut luna, electa ut sol.* (Cantar de los Cantares)

Quien es ella que amanece como la Aurora, hermosa como la luna, ¿y escogida como el sol?

Dizenle Aurora Madre de el (sic) sol. Ya le dicen concebido sin (sic) mancha, que mancha contraída, ni en un punto en la que es Madre de el (sic) Sol Divino...<sup>27</sup>(Gracia, 1708, p.61)

La Aurora<sup>28</sup> es un símbolo mariano, la Virgen es el amanecer que vence a las tinieblas. La Madre Divina es *pulchra ut luna* (bella como la luna) y *electa ut sol* (resplandeciente como el sol). Además, Diego Gracia le atribuye ser Madre del Divino Sol, entonces se entiende que Cristo es el Divino Sol, pero un sol espiritual, la luz del mundo, no un sol corpóreo o el astro físico. El uso de la tradición clásica cristianizada es frecuente en el Renacimiento y el Barroco. En Astrea, Venus o Lucero, la Luna, y el sol, se alude a María. En canciones del siglo XVI al siglo XIX, se mencionan el uso también del término Aurora como epíteto de María Santísima. La Aurora vence a las tinieblas y al maligno, ya que las sombras y el mal no pueden contra la luz de la Aurora, y deben refugiarse en el inframundo. (Eichmann, 2009, p. 335) En una canción que alude a la Inmaculada Concepción que fue escrita para un certamen<sup>29</sup> de la Purísima Concepción, *La cytara de Apolo* de don Agustín de Salazar y Torres, dentro de las Poesías Sacras, el estribillo<sup>30</sup> dice así:

Que no hay copia de Dios sin María  
Que no puede ser

<sup>26</sup> De acuerdo a los datos consignados en la portada de su obra, el español Diego Gracia fue calificador del Santo oficio y catedrático de la Universidad de Zaragoza. En 1708 publicó *Sermones de Cristo, su Santísima Madre y algunos de los primeros santos de la Iglesia*.

<sup>27</sup> Gracia (1708), Sermón 5 dedicado a la Purísima Concepción p. 61.

<sup>28</sup> Eos o Aurora es la personificación del amanecer, y una diosa celestial. Según el mito es una titánide, hermana de Helios (Sol) y de Selene (Luna). (Grimal, 1989, p. 64, 161)

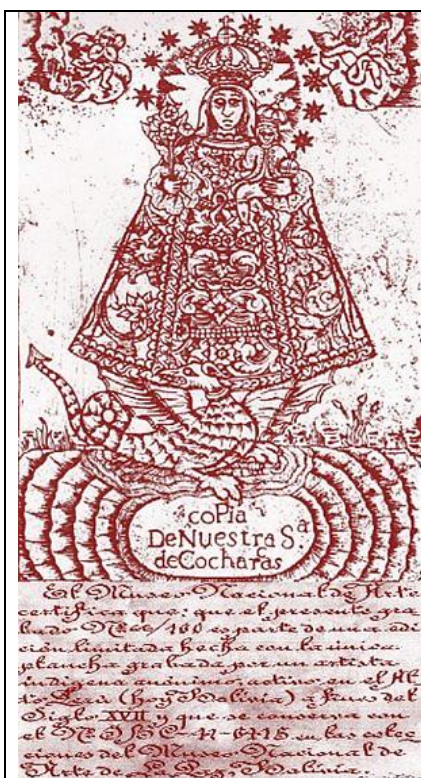
<sup>29</sup> Esta referencia está en la portada de la sección *Poesías Sacras*, donde dice que se realizó para un certamen de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, basado en el capítulo doce del Apocalipsis y con versos mayores de Góngora.

<sup>30</sup> La canción aparece en *La Cythara de Apolo: varias poesías, divinas, y humanas*, Volumen 1, que se editó en 1694, obra del poeta don Agustín de Salazar y Torres, están recogida también en el cancionero Mariano de Charcas (Eichmann, 2009, p. 216), siendo entonces de origen hispánico, pero en uso en América.

que el sol sin la Aurora  
se copie fiel (Eichmann, 2009, p. 219)

María es la Aurora, la que abre los cielos y preludia la luz del sol (Cristo), que siendo divino y eterno se encarna (copia) en María, receptáculo, sagrario consagrado de lo divino, vaso o patena de Cristo. Esta canción tiene un marcado sentido inmaculista, sin María no existe encarnación, ni salvación. La defensa de la Inmaculada es patente en canciones y en la retórica eclesiástica, acotamos que todas las vírgenes candelarias del sur andino peruano son cultos inmaculistas. La defensa de la Inmaculada por parte de la Corona española propició la hiperdulía a la Inmaculada Concepción asociada a la Mujer del apocalipsis, una mujer vestida de sol, con la luna bajo los pies y una corona de doce estrellas. María, la nueva Eva, es la mujer que pisará la serpiente, símbolo del mal y del demonio. Ella triunfará sobre el mal, que en estas tierras es relacionado a la idolatría. María Santísima adquiere un tinte evangelizador, es la mujer fuerte de las Escrituras que vencerá al demonio (idolatría) pisándolo, asociamos esto a dos de las vírgenes indianas más queridas desde hace siglos: La





**Fig. N° 14** <sup>31</sup>



**Fig. N° 15 (detalle)**

Imagen de Cocharcas en Copia de memoriales y decretos expedidos por el Virrey y constituciones de la cofradía de Nuestra Señora de Cocharcas. Fondo: Colección General (1738). Biblioteca Nacional del Perú Tomado de: Concha y Villafuerte (2014) en *Restauración y puesta en valor del monumento histórico artístico iglesia Nuestra Señora de Cocharcas*, p.2.

**Fig. N° 14**  
*Copia de Nuestra Señora de Cocharcas*  
Museo de Arte de la Paz –Bolivia  
Plancha de cobre repujado  
Siglo XVI  
Tomado de “La primitiva iconografía de la Virgen de Cocharcas” (2012).

Virgen de Copacabana y la Virgen de Cocharcas, ambas son efigies de devoción de los naturales. En un grabado la Virgen de Cocharcas (**Fig. N°14**) está pisando al demonio representado como un dragón con cola y alas, animal reptiliano que se relaciona al pensamiento medieval del diablo como serpiente, a los pies de la Virgen. La placa de cobre presenta en el cielo dos ángeles. La Virgen en frontalidad, con un ramo de flores en una mano y en la otra sostiene al Niño Jesús que está sentado. En las representaciones de la Virgen de Cocharcas es usual el paisaje y la media luna bajo los pies, ellos están ausentes en esta placa datada como del siglo XVII. También en el grabado de la **Fig. N°15**, se la muestra en su retablo con el Niño, el ramo de flores y el cirio, bajo un arco de medio punto y flaqueada por columnas eucarísticas, junto a dos ángeles, otros a sus plantas y la luna.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Virgen de Cocharcas, siglo XVII (grabado). Se menciona que la fuente es Gisbert en *La multiplicación de las imágenes: El grabado, siglos XVI-XIX*, tomo II. Recuperado de <http://www.espacio.fundacionpatino.org/bolivia-lenguajes-graficos/>

<sup>32</sup> Las antiguas imágenes de la Candelaria usualmente están apoyadas sobre una media luna (Vargas Ugarte, 1947, p. 562)

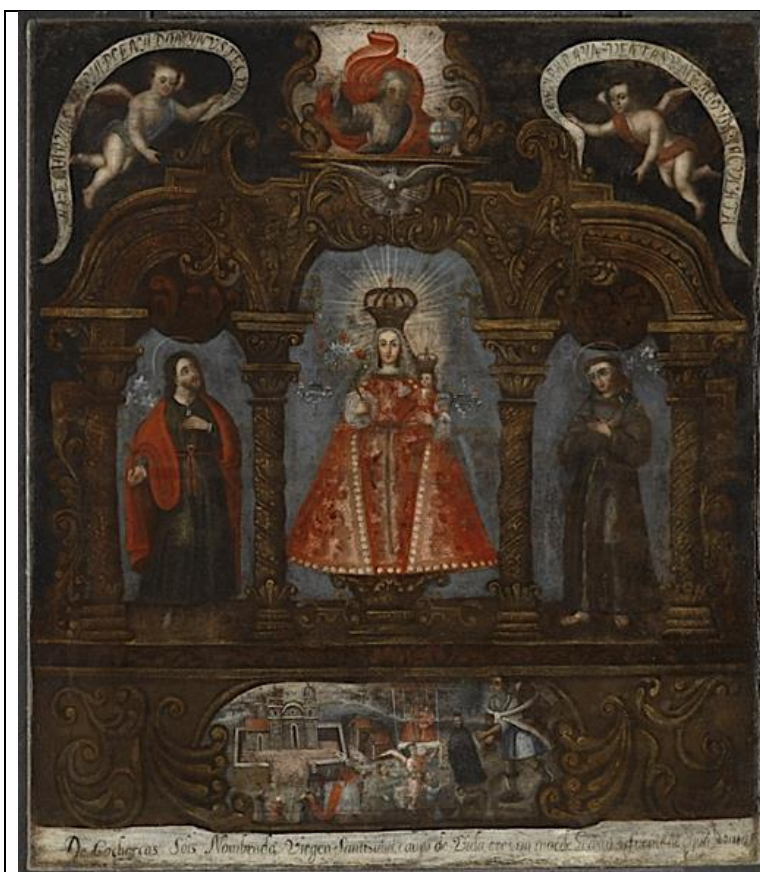


En *La Aurora de Copacabana*, la aurora (María) vence a la alegoría de la idolatría. La canción *Jilguerillo canoro* del cual extraemos la copla final, dice:

Y así, en fin todo es María  
una floresta del cielo  
pues como es tan adornada  
es de fragancia un compendio (Eichmann, 2009, p. 201)

María, una floresta del cielo, está relacionada a las flores vinculadas a María como lirio, azucena y a la rosa, no es casualidad que, en todas las pinturas, ella está rodeada de flores, sus cabellos cuajados de flores, a su paso rosas y los santos que la acompañan en las pinturas llevan ramos de lirios o azucenas.

El tema de las flores lo observamos en el arte virreinal peruano en imágenes de altar, pinturas y en las cajas de imaginero herederas del barroco, donde la Virgen lleva en los cabellos adornos florales o flores confeccionadas en plata u oro. Las flores aparecen como decoración en los mantos y vestidos de la Virgen en las pinturas y los altares portátiles desde el siglo XVII, como es el caso de un pequeño retablo portátil de plata repujada dedicado a la Virgen de Copacabana perteneciente a la colección del Museo de Arte de Lima.



**Fig. N°16**

Our Lady of Cocharcas on the Altar

Arequipa School, 18th century

Oil on canvas

Brooklyn Museum

**Fig. N° 16 a (Detalle)**

Recuperado

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/978>

de:

La relación Cristo–sol, Virgen–Aurora son temas del barroco presentes en sermonarios, poemas y canciones, no necesariamente como se ha sostenido, supervivencias idolátricas o sincretismos. Sin embargo, dada la complejidad de la metáfora, pudo causar variaciones semánticas en la mentalidad del indígena. Ruiz, siguiendo a Dornn,<sup>33</sup> menciona que el significado de *gracia plena* hace referencia al saludo del ángel Gabriel, siendo María una fuente desbordante de agua que derrama sus aguas benditas. (Ruiz 2005, p. 194) La Virgen de Cocharcas aparece en una pintura perteneciente al museo de Brooklyn (**Fig. N°16**). Está en un altar flanqueada por San José y San Antonio que llevan flores blancas, ambas figuras son usuales en las pinturas de la Virgen de Copacabana y las cajas de imaginero de Chucuito. En la parte central superior el Padre Eterno. En la parte inferior del lienzo se lee el texto: “De Cocharcas sois nombrada Virgen Santísima causa de Vida, eres un mar de Gracia y fuente de agua vivas”.

<sup>33</sup> Francisco Xavier Dorn en 1742 publica *La Letania Lauterana*, ilustrado por Klauber.

Hasta aquí vemos una relación entre los sermones y la representación plástica, coherente con las Escrituras. Las canciones barrocas presentan una férrea defensa de la Inmaculada Concepción y sus símbolos asociados. La mención a las aguas vivas se refiere a la apologética mariana, pero tiene su contraparte en la leyenda y las historias que la vinculan a los puquios, vitales para los pobladores andinos. En la parte inferior del cuadro (**Fig. N° 16, Fig. N° 16 a**) se ve a Sebastián Quiminchi llevando la caja de la Virgen de Cocharcas. La fe de los

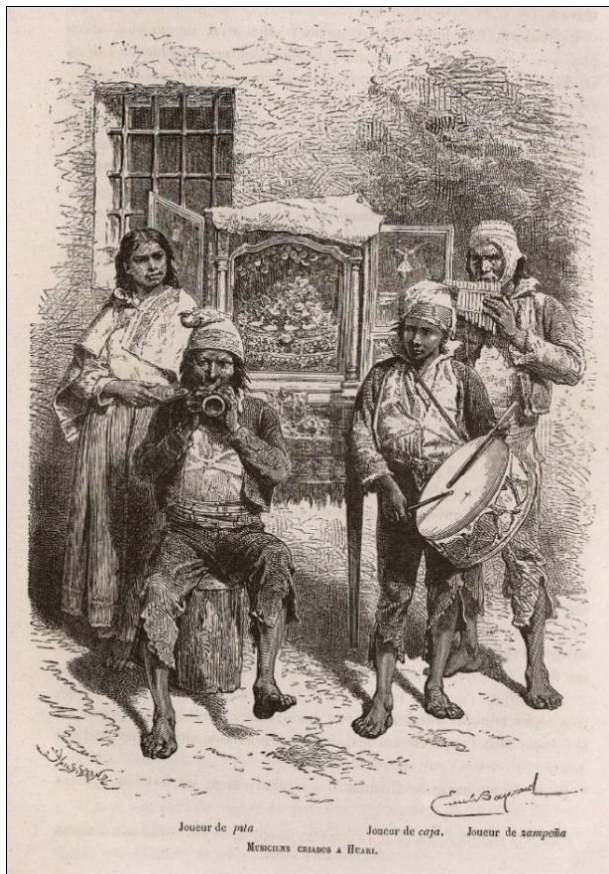


**Fig. N° 16 a**

naturales es importante en la labor de prédica y evangelización, esta inusual obra es una de las pocas donde no figura el paisaje, sino su retablo de altar barroco. La Virgen y el Niño ostentan corona imperial, el Niño está sentado y con la diestra realiza la acción de bendecir y con la otra tiene el orbe. La Virgen de Cocharcas no lleva el candil sino un arco circular con agarradera que es adornado por seis flores rojas y tres blancas, siendo alumbrada por candelabros que penden del retablo. El número tres alude a la Trinidad y los candelabros a la Candelaria de Cocharcas y al Niño Jesús. El rojo representa los dolores de la Virgen, y el blanco su pureza sin mácula. Sobre el retablo, el Padre Eterno con el orbe que representa el mundo en la mano izquierda, mira a la Virgen que está debajo y la paloma blanca del Espíritu Santo despliega sus alas mirando a la Madre de Cristo.

En un texto dedicado a la Virgen de Cocharcas de Sapallanga se cuenta que la Virgen que transportaba “Quimichi”, lo abandona, ya que Quimichi le pidió una esposa. En sueños Nuestra Señora le respondió que mejor la dejara, ya que deseaba desposarse. Al levantarse no encontró la escultura, entristecido regresó al Cusco. Pero la Virgen se quedó en Huancayo y se transformó en una hermosa señora, que hizo brotar un puquial para lavar los pañales del Niño. Una pastorcita que fue con sus ovejas al puquial ayuda a la Virgen a tender los pañales y juega con el Niño, al llegar los padres de la pastorcilla, la Virgen y el Niño se transformaron en esculturas. En otra versión, un sapallanguino encontró una escultura de piedra de la Virgen en un puquial, ubicado en Cocharcas. (Quijada, 1947, pp. 3-4) Ambas versiones se relacionan al agua del subsuelo que sale por los puquiales. La presencia de la pastorcita en el relato coincide con otras historias, donde la Virgen y el Niño se muestran como una madre y su hijo, el pastorcito (a) ignora que están delante de la Madre del Salvador, creyendo que

es una bella señora. La figura de Quimichi sale del contexto de la tradición, fue dejado por la Virgen por desear tener una esposa, esto se explica por la competencia entre los poblados, Sapallanga está cerca a Cocharcas, y “Quimichi” (Sebastián) no es del poblado.



**Fig. N°17**

*PÉROU ET BOLIVIE, Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes.* p. 197. Recuperado de <http://ww38.insightcdn.online/download/index.php?mn=9995>



**Fig. N°18**

*La Vierge de Copacabana*

Tomado de *PÉROU ET BOLIVIE, Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes.* p.434

Virgen De Copacabana imagen de sus viajes de Perú y Bolivia de 1875-1877

<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=469717>

La escultura de la Virgen de Cocharcas es una talla de maguey a similitud de la de Copacabana, mientras la de Sapallanga es una talla de piedra. La difusión de la Virgen de Cocharcas se produjo mediante esculturas, conociéndose otras como la Virgen de Cocharcas de Orcotuna.



Los altares portátiles fueron instrumentos de devoción, usados por los evangelizadores, que con el tiempo pasaron a acompañar cultos populares. Los quiminchos<sup>34</sup> recorrieron las serranías hace siglos, portando su altar con la imagen de la Virgen de Cocharcas. Leonce Angrad artista y cónsul francés, dejó un bello dibujo del quimincho (González, Gutiérrez, Urrutia, 2004, p. 245). Weiner (1880), presenta en bellas ilustraciones las costumbres de Perú y Bolivia, y también descubrimientos arqueológicos. En la pág. 197, se muestra un objeto similar a un retablo portátil (**Fig. N° 17**), con dos portezuelas abatibles y en primer plano tres músicos: uno con zampoña, otro con tambor y el último con un instrumento de viento. Weiner indicó que los músicos eran naturales de la localidad de Huari<sup>35</sup>, y rendían pleitesía a una imagen del Señor de la Agonía, el cual estaba en un pequeño santuario familiar, lo que era común en las provincias del interior. Estaba lleno de flores de seda, mariposas hechas con papel dorado, bueyes de madera, muñecas vestidas y santos del paraíso; todo en una vitrina. (Weiner, 1880, p. 196) Aunque disímiles, los elementos, tienen relación con las ofrendas a Nuestro Señor y a los santos, así las flores de seda y el papel dorado aluden a la fiesta, el dorado recuerda los altares de pan de oro, los bueyes de madera se relacionarían a la tierra, las figuras vestidas eran usuales en los belenes y los santos se incluyen para la protección y favor divino.

La Virgen de Copacabana (**fig. N°18**) es representada con el Niño en brazos, ambos coronados, ella lleva una vela recta en una mano y colgando de su brazo una canastilla con una tórtola. El cabello de la Virgen está cubierto de flores, su vestido es triangular con bordados de flores. El Niño porta un orbe rematado en cruz. El culto de la Virgen Candelaria de Cocharcas incluía la defensa del culto Inmaculista. Las flores blancas y rojas, que en los Andes peruanos se trasforman en amancaes, nos muestran elementos vernaculares, así también se vinculan al culto al agua en las devociones marianas del sur andino peruano. Las *Letanías Lauretanas* en la prédica andina resaltan: Madre de la Divina Gracia, Vaso honorable (la Virgen como sagrario de Cristo); Rosa Mística; Estrella de la mañana (este epíteto la asocia a Venus, el lucero del alba); Reina de los Mártires; Reina de las Vírgenes.

---

<sup>34</sup> Término acuñado a los devotos que trasportan las cajas o altares portátiles con réplicas de la Virgen de Cocharcas, además Sebastián Asto o Astohuaraca, llamado “quimichi”, que significa: “el que camina” o “caminante”. (Concha y Villafuerte 2013: 142-143) De quimichi procede el actual quimincho.

<sup>35</sup> El autor menciona que llegó al pueblo de Huari, y era el cumpleaños de su anfitrión.

### 1.4.2 La Virgen de Copacabana y sus “hermanitas”



**Fig. N° 19**

**Fig. N° 19** *La Virgen de Cayma*<sup>36</sup> Anónimo, Arequipa, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección de Gérard y Catherine Priet. Fuente de la imagen:

[www.inah.gob.mx/especiales/6021-miradas-comparadas-en-los-virreinos-de-america-mexico-y-peru](http://www.inah.gob.mx/especiales/6021-miradas-comparadas-en-los-virreinos-de-america-mexico-y-peru)

Tomado de ARCA: <http://www.proyectoarca.global:8080/artworks/11602>



**Fig. N° 20**

**Fig. N° 20, fig. 20 a**

*Virgen de Cayma venerada por los Naturales*

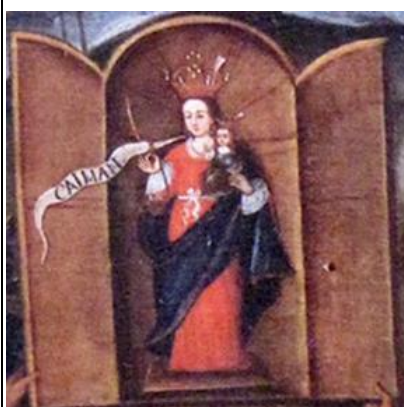
Autor: Carvajal, Jacinto

Año: 1780

Fuente: MUJICA, Ramón et al. *El Barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002.

Tomado de ARCA (Archivo Colonial de Arte Americano)

<http://157.253.60.71:8080/artworks/2111>



**fig. N° 20 a**  
detalle

<sup>36</sup>También aparece en el artículo (galería) Los Virreinos de México y Perú, versión digital del diario *El Universal*, nota de la exposición *Miradas comparadas en los virreinos de América: México y el Perú*. El mismo diario publicó *El Mestizaje en arte virreinal de México y Perú* de Abira Ventura. Además, también apareció en la mediateca de Instituto Nacional de Antropología y Historia (INAH).

La Virgen de la Candelaria más conocida en América hispánica es la de Copacabana, dos de los más preclaros narradores del milagro que se le atribuyen son los agustinos Ramos Gavilán y Calancha. La Virgen María en su advocación de la Candelaria es representada en la pintura como Copacabana, Cayma y Cocharcas, cada una con su propio ciclo narrativo e iconografía.

La Virgen de Cayma (**Fig. N°19**), presenta una cartela que sostienen una india con el torso descubierto y una mestiza con el cabello sujetado, es una devoción arequipeña ligada a los naturales. La Reina del Cielo aparece a los devotos indígenas sobre una roca (sus divinas plantas no tocan el suelo), a sus pies hay una nube, porta un candil escalonado, con una vela blanca, su túnica es roja y su manto azul. Sostiene en el brazo izquierdo al Niño Jesús vestido de túnica celeste. El Niño está en posición sedente y tiene un mundo en su mano izquierda. Ambos ostentan coronas imperiales doradas, y en la corona una pluma de colores: rojo, blanco y azul verdoso. Rodea a la Virgen un rompimiento de Gloria enmarcado en una nube circular con doce estrellas plateadas que salen de un resplandor dorado que irradia la cabeza de la Divina Madre.

Pensamos que la mujer con el torso descubierto es América, y la otra es una mestiza, curioso que sean dos mujeres las que rodean la cartela. Vemos una división de lo femenino y lo masculino, son los hombres los que rodean a la Virgen (los que están próximos a lo divino), ellos ataviados con túnicas de tocapus y tocados de plumas de colores rojo, azul, blanco, negro. Los naturales están de rodillas viendo a Nuestra Señora, con las manos juntas en acto de rezar demuestran piedad y devoción. Los hombres están armados, tienen carcaj con flechas y una lanza que están rendidas a los pies de la Virgen. Rodeando la escena aves y frutos en los árboles, en el suelo flores, en colores rojos y blancos recurrentes. La Virgen de Cayma aparece como señora de los naturales, estos se han rendido a sus pies y depuesto sus armas, rezan devotamente y le rinden reverencia. Se podría interpretar que la Candelaria los convirtió a la fe y los incorporó a la civilización europea (**Fig. N°19**, y **Figs. N° 20, 20 a**). Los milagros de la Virgen fueron pintados en 1780 por Jacinto Carbajal, en una de las pinturas titulada *La Virgen entre los naturales*, se observa la escultura de la Virgen dentro de una caja o altar portátil. (**Fig. N° 20, 20 a**)

Málaga manifiesta que desde Arequipa se irradia la devoción a la Candelaria, siendo la Virgen de Cayma una de las más antiguas. La leyenda cuenta que la imagen de la Virgen,

posiblemente obsequiada por Carlos V en 1545, estaba siendo transportada por una caravana con destino a Cusco, y se volvió sumamente pesada. (2011, p. 35) Según Vargas Ugarte es una de las tallas de mayor antigüedad y que cuando estaba siendo transportada por unos arrieros manifestó quedarse en el lugar. (1947, p. 566) La historia dice: “[...]se abrió y apareció la imagen de la Virgen Candelaria, los indios que ayudaban quedaron impresionados cuando oyeron una voz que les decía *caimán caimán*<sup>37</sup>. Así, ellos interpretaron que la figura quería quedarse en ese lugar y así fue” (Málaga, 2011, p. 36). La Virgen habla directamente a los naturales sin intermediarios, ellos de rodillas presencian el milagro y escuchan su voz. Esto ocurre en el paraje de Lari-Lari, donde es venerada por ellos representados con plumas. De la boca de la Virgen sale una filacteria donde está escrito “caimán”. (Fig. N° 19 a) Esta serie pintada por Carbajal estaría reemplazando otra dañada más antigua.

Se recuerdan varios milagros: cuando en 1582 hubo un terremoto; y el 19 de febrero de 1600 erupcionó el volcán Huaynaputina<sup>38</sup> lloviendo cenizas y gases tóxicos, según la tradición y las pinturas del santuario de Caima, la Virgen fue sacada en procesión y la tierra se calmó (Málaga, 2011, p. 37); la Virgen de Cayma salvó a los habitantes de la peste en 1589, e ingresó triunfante a Arequipa en 1604. (Vargas Ugarte, 1947, p. 567) Además curó a los enfermos, tullidos y se asocia a diversos milagros. También se difundió en imágenes pictóricas, en su santuario pudimos ver una serie de la Virgen y sus milagros, y dos cuadros que la representan en su altar,<sup>39</sup> Vargas Ugarte señala que “En un documento notarial, fechado en 1571 se hace mención de la ermita de Ntra. Sra. de la Candelaria de Lari Lari, nombre collagua que corresponde al actual panteón de Caima.” (1947, pp. 566-567). Este documento ratifica su antigüedad, el paraje de Lari Lari fue donde la leyenda atribuye que la imagen decidió quedarse, y donde se construyó su santuario.

---

<sup>37</sup> Según la leyenda, la Virgen dice: cayman y kaipy, ambos términos mostraban su disposición de permanecer en el lugar. (Zamalloa, 1985, p. 108) En *Elementos de gramática quichua ó idioma de los Yncas* se menciona que caypi significa aquí, y cayman se considera como allá. Se consignan como pronombres demostrativos quechuas. (Fernández, 1872, p.154)

<sup>38</sup> El Volcán Huaynaputina u Omate, erupcionó el 14 de febrero de 1600, la erupción duró más de un mes, los días más terribles fueron del 19 al 21 de febrero, sepultando siete pueblos de los alrededores de Moquegua y Arequipa, (Petit-Breuilh, 2016, p. 74) la catástrofe fue considerada como el Juicio Final o el infierno. Las cenizas cubrieron el cielo, la ciudad quedaba por momentos sumida en oscuridad, los sacerdotes confesaban a las personas y salían procesiones. (Petit-Breuilh, 2016, pp. 77-79)

<sup>39</sup> Visita al santuario de Caima en agosto de 2013.





**Fig. N° 21 Nuestra Señora de Cayma**

Óleo sobre tela

Fuente de la imagen Stratton-Pruitt, Suzanne (ed.). *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Stanford: Skira, 2006.

**Fig. N° 21 a**

Colección Thoma, Kenilworth, Illinois

País de origen: Perú.

Recuperado

de

<http://www.proyectoarca.global:8080/system/artworks/avatars/000/002/674/original/2674.jpg?1431726747>



**Fig. N° 21 a (detalle)**

La Virgen de Cayma y el Niño Jesús (**Fig. N° 19, Fig. N° 21**) son representados con plumas que salen de sus coronas imperiales, las plumas de ambos son rojas y azules, al igual que sus ropajes. La Virgen lleva un resplandor dorado que guarda similitud formal con la imagen del sol. Bajo sus plantas divinas la media luna con una cabecilla alada, y en la peana de color plomo (suponemos sea de plata), se lee Cayma. (**Fig. N° 21**) El rompimiento de gloria circular con doce estrellas, recuerda a la Mujer del Apocalipsis, en donde se ve a María; esto ligado al culto Inmaculista.

Ramos Gavilán nació en Huamanga (Ayacucho) hacia el año 1570, en *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana Y sus milagros e Invención de la Cruz de Carabuco*, que es la primera crónica del poblado de Copacabana, en el segundo capítulo, menciona la devoción a la Virgen de la Candelaria en Copacabana y que en tiempo de la gentilidad los naturales tenían tres santuarios: Copacabana, Coricancha y Pachacama. (Ramos Gavilán, 1621, p. 136, 137, 140) Luego cuenta acerca del culto a tres imágenes de la Madre de Dios que gozaron de gran devoción en el siglo XVII, fomentados por los agustinos.

En los llanos tierras de los Yungas Nuestra Señora de Guadalupe. En la sierra en la Provincia de los Omasuyos, Nuestra Señora de Copacabana y tres jamadas de esta dichosa casa en el pueblo de Pucarani, Nuestra Señora que del mismo pueblo ha tomado su apellido y así la llaman la Virgen de Pucarani [ ...] y parece que son hermanas en los milagros las dos santas imagines (sic), por auer sido el escultor de ambas que fue un Indio principal nombrado, Don Francisco Titoyupangue (sic). (Ramos Gavilán 1621, pp. 141-142)

La Virgen de Pucarani también se dice que es obra de Francisco Tito Yupanqui, que soñó con la imagen de la Madre de Dios. Yupanqui es el hacedor de las Vírgenes de Copacabana, Cocharcas y Pucarani, las Vírgenes hermanitas, prototipo repetido en diversos santuarios.

El padre Antonio de la Calancha fue un criollo nacido en Charcas, Alto Perú en 1564. En su *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana* inserto en su *Coronica Moralizada de la Provincia del Perv del Orden de San Agvstin Nvestro Padre* (Tomo Segundo<sup>40</sup>. Lima, 1653), cuenta:

Comenzó el último bulto, que es el milagroso, a 4 de junio del año 1582. Hízole de maguey (varas que cría esta tierra más gruesa que el molledo, muy largas, y es madera más liviana que el corcho). Fue uniendo los trozos con pasta negra; sacóle sin arte, como aprendiz. El rostro de la Virgen no era ni razonable ni devoto, burda la obra, y todo mal aliñado. Enamoróse el indio de su hechura, pareciéndole que ya tenía imagen su pueblo, y su devoción quietud. (2011[1653], II, p. 136)

El fragmento de Calancha explica la fabricación burda, tosca, pero ligera, de la primitiva imagen porque se realizó en maguey como las obras devocionales cusqueñas; era desaliñada, no era bella. De Juli llegaron como cofrades los padres de la Compañía de Jesús, siendo su rector el padre Diego de Torres Villalpando, prometiendo cada año misas por los devotos de aquella santa imagen. (Calancha, 2011[1653], p. 150) Los jesuitas amparaban la devoción, siendo cofrades, como lo atestigua Calancha. El maguey es usado en diversas esculturas de la época virreinal y en los antiguos altares portátiles y cajas de imaginero. Fue en Juli, provincia de Chucuito donde a inicios del siglo XX los coleccionistas relacionados al Indigenismo vieron en sus iglesias las cajas que ahora se han denominado Cajas de imaginero chucuiteñas.

La Virgen de Copacabana es el modelo de las demás imágenes representadas, como la Virgen de Cocharcas que cambió de iconografía y fue fabricada por el mismo Yupanqui. De

---

<sup>40</sup> Capítulos VII y VIII, (Tomo segundo). El tomo primero es de 1638-1639, el segundo es póstumo, publicado en 1653.

igual manera, la Virgen de Characato o Saraccato era una copia que fue llevada de Copacabana en 1590. (Vargas Ugarte, 1947, p. 570) Málaga, indica que en la década de 1580 los padres mercedarios encargaron una imagen para su iglesia, pero al verla falta de hermosura la guardaron en una alacena hasta que en 1640 ocurrió el prodigio, la imagen fue retocada por Dios. (2011, p. 38)

Vargas Ugarte menciona que la imagen fue dejada en la alacena de la sacristía y cuando fueron los sacerdotes a buscarla para que la retocase un eximio imaginero, la imagen se había transformado y resplandecía (1947, p.570). Esta noción del hombre como artífice imperfecto del rostro divino de la Madre de Dios, corresponde a las imágenes de mayor devoción como Cocharcas y Characato, que no fueron creación humana, sino divina. La imagen como reflejo sería imperfecta, ya que, creada por los hombres, no podría representar lo perfecto. Así, las imágenes son creadas por los ángeles, la Trinidad o San Lucas. Su belleza radica en un hecho sobrenatural, son aqueropitas, creadas por intervención divina. El artífice humano es un mediador con lo sagrado, una suerte de revelador de lo insondable a los hombres, la tradición lo presenta inspirado por Dios. Un caso similar aparece en la leyenda de *El Nazareno de Santa Clara*, un Cristo con la cruz a cuestas que, según reza la tradición oral huamanguina, fue imaginada por el párroco de Julcamarca en el siglo XVI. El relato menciona que no fue hechura humana, sino realizada por unos misteriosos viajeros, identificados como ángeles del Señor. (González y Carrasco, 2004, p.62) Recordemos que la Virgen de Cocharcas es copia de la de Copacabana y, según la leyenda, fue colocada junto a la original, siendo luego idénticas, se dice que ni el propio Yupanqui podía distinguirlas. Vargas Ugarte menciona que el culto a la Virgen de Cayma es de mediados del siglo XVI, así sería la primera Candelaria arequipeña asociada a los naturales, como ratifican diversas pinturas. (1947, p. 566)

**Fig.Nº 22***Virgen de Cayma*

1947

Tomado de Vargas Ugarte 1947, p. 567

**Fig. Nº 23***Virgen de Cayma*

1947

Tomado de Málaga 2011, p. 37

**Fig. Nº 24***Virgen de Cayma*

Tomado de Málaga, 2011, p. 40

**Fig.Nº 22****Fig. Nº 24****Fig. Nº 23**

En la *Historia del Culto a la Virgen María* se observa la imagen escultórica de la Virgen con sus resplandores que rematan en cabecitas de ángeles. (Vargas Ugarte, 1947, p. 567) (**Fig. Nº 22, 23**) Por las fotos vemos los resplandores y los rayos con cabecillas de ángeles, como si la gloria celestial la rodeara. La Virgen Candelaria de Cayma porta un candil escalonado y al Niño Jesús. (**Fig. Nº 22, 23, 24**) En un cuadro del siglo XVIII aparece la Virgen con manto triangular con sus atributos y, de fondo, la iglesia de San Miguel Arcángel de Cayma. (**Fig. Nº 21**) Un cuadro (**fig. Nº 25**) de la Virgen de la Candelaria, tiene un tema extraño, una imagen de vestir con los elementos de la purificación sostiene en el brazo izquierdo al Niño: candil escalonado, canasta con las dos tortolitas. Además, la Virgen junto con la candela sostiene un ramo de flores, elemento que no es parte de la purificación. La mascaypacha está presente sobre la mesa del altar, al costado de la peana donde se posa la Virgen, significaría que la Candelaria ha vencido a los Incas y sus reinos han pasado a poder





**Fig. N° 25**

*Painting of a Statue of the Virgin of Candlemas.*<sup>41</sup>

Óleo sobre lienzo.

Escuela cusqueña

Siglo XVIII

Colección particular

Tomado de *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, fig. N° 83 (Phipps, et al., 2004, p. 265)



**Fig. N° 26**

*Virgen Candelaria con donante.*

Monasterio de Santa Teresa de Arequipa.

Óleo sobre lienzo, ca. 1700-1730

61 x 71

Archivo de Arte Colonial Americano (ARCA)

Fotografía de Cristina Cabrera

Tomado de: <http://157.253.60.71:8080/artworks/6897>

También en *Platería Hispánica*, fig. 12, Virgen de Copacabana con donante, y en “La difusión de modelos en la pintura devocional del Barroco en el virreinato del Perú” en *VIII Encuentro Internacional sobre Barroco*, fig. 4, p.30, Virgen de Copacabana, con Catalina Correa, segunda mitad del siglo XVIII.

de la Virgen. Desde una óptica política, María Santísima es vencedora de los indígenas como en el Sunturhuasi, es la nueva soberana de los naturales, y la vencedora de la idolatría, ella es la Aurora de la evangelización. Los devotos indígenas ostentan ropajes de la época

<sup>41</sup> Aparece en “Variaciones sobre el tema de la Virgen de la Candelaria. La advocación mariana en el sur andino peruano y la evolución de su iconografía”, p.107, fig. 17. Orellana indica *Virgin Candlemas*, Escuela cusqueña siglo XVIII, Hajoyskp colonial Southwestern university. La misma representación, idéntica obra, aparece invertida y con mayor viveza de color en ARCA (Archivo de Arte Colonial Americano). La fuente consignada en ARCA es Rishel y Stratton-Pruitt. (2007). *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México: Fondo de Cultura Económica. Un cuadro idéntico es parte de la colección Gandarillas (2014), titulado *Retrato de la Virgen de Copacabana con donantes*, datado entre 1670-1700, anónimo de la Escuela del Lago Titicaca, en *Arte, fe y devoción. Colección Gandarillas*, p. 27.

del llamado Renacimiento Inca, anteriores al levantamiento de Túpac Amaru II y las reformas borbónicas. Estos penitentes, suponemos son esposos. La Virgen de Cocharcas y Nuestra Señora de Copacabana presentan flores y candil en algunas representaciones pictóricas del siglo XVII-XVIII, ambas pueden portar candil escalonado, pero la posición del Niño nos indica que la representada es la Virgen de Copacabana.






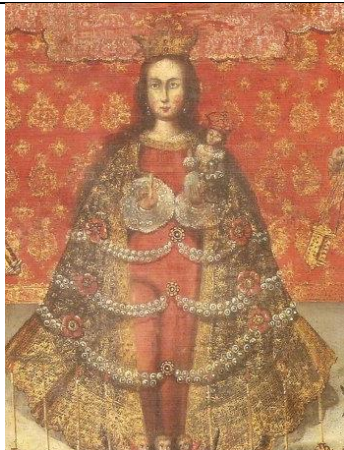
En la (**Fig. N°26**), vemos un cuadro que pertenece al monasterio de Santa Teresa de Arequipa titulado *Virgen de la Candelaria con donante*. Estabridis cree que por la vestimenta de la donante doña Catalina Correa, dataría de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, otros autores indican que representa a la Virgen de Copacabana. (Porres, 2015, p. 30) El cuadro presenta similitud formal con la **Fig. N°25**, ambas fueron retratadas en tres cuartos, y llevan donantes. En la pintura del monasterio arequipeño aparece una dama de alcuña, y se observa a la Virgen en un retablo de altar, en la calle derecha está san Miguel arcángel y san José, en la izquierda el arcángel Gabriel portando unas azucenas, símbolo de la pureza de la Virgen. La Candelaria está sobre peana, dentro de una mandorla dorada, bajo ella la custodia. Representa a la Virgen de Copacabana, ya que es retratada en una mandorla, en su retablo de altar y el Niño da la impresión de escapársele de las manos.

Las vírgenes Candelarias arequipeñas son: Chapi, Cayma, y Characato, las tres con gran devoción entre las comunidades indígenas desde hace siglos. Incluso se afirma que la devoción a la Candelaria en Arequipa es anterior a la de Copacabana. La talla actual de la Virgen de Cocharcas no es semejante a los cuadros del siglo XVIII, debido a que fue dañada en rostro y manos al producirse un incendio<sup>42</sup> en su santuario. (Cipriani 2003, s/p)

Tampoco la talla de la Virgen de Chapi refleja la belleza de antaño, evidencia que ha sido intervenida y no se asemeja a las pinturas y fotografías del siglo XIX. Ahora muestra mayor dureza en la mirada y ha perdido la dulzura que caracterizaba su expresión.

---

<sup>42</sup> Según la web de la Diócesis de Abancay el incendio fue en 1991, la Virgen quedó desfigurada y parcialmente quemada. Chihuantito (2013) menciona que el incendio al santuario de Cocharcas se dio en 1992, y se ha realizado trabajos de restauración del Santuario. (p. 77)

Cuadro comparativo fig.Nº 27		
		
<b>Fig. Nº 27 a</b> <i>Virgen de Copacabana</i> Escuela Cusqueña Siglo XVII Fuente: ARCA	<b>Fig. Nº 27 b</b> <i>Caja de Imaginero de Chucuito</i> Colección Vivian y Jaime Liébana ARCHI (Archivo digital de Arte Peruano)	<b>Fig. Nº 27 c</b> <i>Retablo portátil de la Virgen de Copacabana</i> <sup>43</sup> (Detalle) 1650-1675 MALI
		
<b>Fig. Nº 27 d</b> <i>Caja de imaginero de Chucuito (detalle), tipo B</i> Siglo XIX Colección Mari Solari Fotógrafo: Magaly Labán	<b>Fig. Nº 27 e</b> <i>Virgen de la Candelaria</i> <sup>44</sup> (detalle) Escuela Cusqueña Pieza repatriada de origen Cusqueño. Fuente: Obras sustraídas obispado del Cusco.	<b>Fig. Nº 27 f</b> <i>Virgen de Copacabana Eucarística</i> <sup>45</sup> (detalle) Escuela Cusqueña – Siglo XVIII Fuente: ARCHI (Archivo digital de Arte Peruano)

<sup>43</sup>Recuperado de <https://twitter.com/MuseodeArteLima/status/716389103969894400/photo/2>.

<sup>44</sup>Fue recuperado de la casa de subasta “Austin Auction Gallery” en Texas (USA) en marzo del año 2009, en <http://www.connuestroperu.com/actualidad/miscelanea/22-miscelanea/36497-ministerio-de-cultura-recibio-mas-de-100-bienes-culturales-rescatados-del-exterior>

<sup>45</sup> Obra titulada: *Las dos naturalezas de Cristo –divina y humana o eucarística y la inmaculada como Virgen de Copacabana*. Anónimo. Escuela Cusqueña siglo XVIII. Colección Particular. También en *El Barroco Peruano*, p. 271, en *El Arte y los Sermones*, de Ramón Mujica.



## 1.5 La Virgen de la Copacabana en altares portátiles y cajas de imaginero

Recordemos que la Virgen de Guadalupe, la divina Tonantzin según la leyenda, apareció en el monte del Tepeyac (México) a un indio recién converso y bautizado llamado Juan Diego, por el año de 1531. En el ayate (túnica) del indio apareció la Virgen con la tez morena, episodio conocido como el milagro de las rosas. La Guadalupana fue la primera Virgen indiana americana anterior a la también famosa en Sudamérica, la Virgen de Copacabana, entronizada en Copacabana en 1583 y luego en 1587 bajo el amparo de los Agustinos<sup>46</sup> (Elías, 2015, p.67), es un culto de inmensa difusión a inicios del siglo XVII. (Lujan, 2002, p. 203)

Su culto trascendió fronteras y razas, con cofradías en España y en Lima, construyendo una devoción fortísima en todos los reinos de España. Según Lujan (2002), Calderón de la Barca tenía en su domicilio un retablo abridero o capillita, con la imagen de la Virgen de Copacabana. La capillita<sup>47</sup> era para la devoción privada. (p.208) Sliwa menciona que en el testamento del escritor dice: “Pesa un relicario de plata, con dos puertas entornadas, cinceladas, y con una imagen de Nuestra señora de Copacavana dentro, 1 marco, 1 onza, 1 ochava; monta a la ley...74” (Sliwa 2008, p. 320) El testamento indica relicario con puertas, Lujan lo considera un retablo abridero o capillita.

Concha y Villafuerte (2013), basándose en el libro de la cofradía de Cocharcas, indican que la escultura de la Virgen de Cocharcas fue realizada por Francisco Tito Yupanqui<sup>48</sup> a solicitud de Sebastián Martín Asto o Astohuaraca, llamado Quimichi. Luego Quimichi logra

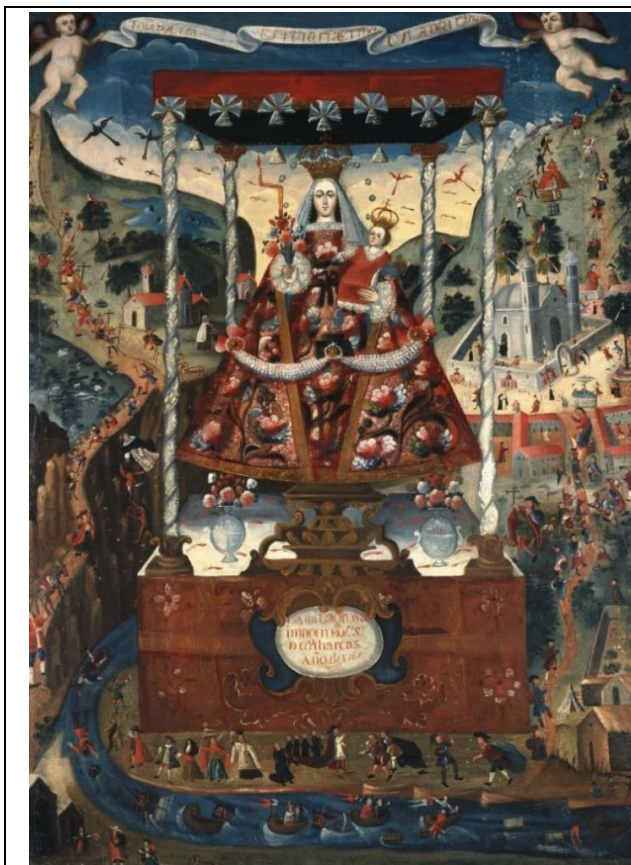
<sup>46</sup> La Virgen de Copacabana fue entronizada cuando era sacerdote don Antonio de Montoro, luego de la entrega de la doctrina, iglesia y curato de Copacabana a los padres agustinos, Montoro partió a la doctrina de Mojotoro. (Elías, 2015, p. 67) Los agustinos llegaron en 1587, luego de la expulsión de los Dominicos en 1569, entre 1569 a 1587 estuvieron sacerdotes seculares en la doctrina de Copacabana. (Elías, 2015, p. 49) Los padres agustinos fueron expulsados del santuario de Copacabana en 1826, dentro de la política de la gesta libertaria se veía con recelo el poder de la Iglesia, así el general Antonio José de Sucre reglamentó y suprimió varios conventos. El convento agustino de Copacabana fue cerrado el 22 de marzo de 1826, y los frailes agustinos fueron trasladados a Cochabamba. Durante 237 años fueron custodios del santuario y de la sagrada imagen de la Reina del Cielo. El libertador Antonio José de Sucre mandó fundir los tesoros del santuario y acuñar monedas, con ellas pagó al ejército colombiano. (Elías, 2015, pp. 97-98)

<sup>47</sup> Lujan señala como fuente el texto de Letizia Arbeteta: “Espacio privado: La casa de Calderón. “Museo del discreto”” en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Catálogo de la exposición del III Centenario de Calderón de la Barca (2000, pp. 67,370). Madrid, Biblioteca Nacional, del 16 de junio al 15 de agosto de 2000. (2002, p. 208, pie de pagina N° 25)

<sup>48</sup> Gabriel de León afirma que se inició la escultura el 4 de junio de 1582 (1663, p. 19). Dios perfeccionó la imagen, además de que el Niño ocultaba el rostro de su Madre, cuando el devoto Yupanqui debía corregir la escultura, encontró que el Niño Jesús estaba risueño y colocado en una postura grácil dejando ver el rostro de la Virgen María. (1663, pp. 33-35)



convencer al sacerdote de la iglesia de Copacabana para que la imagen de la Virgen de Cocharcas se quedara una noche junto a la de Copacabana. Al día siguiente se produjo el prodigio, ni el propio Yupanqui podía distinguirlas, solo se las reconocía por los vestidos. (p. XIV). Sebastián Quimichi, era descendientes de los caciques de Cajamarca, sus padres fueron Lope Martín y Lucía Asto<sup>49</sup>, nació alrededor de 1574 y falleció en 1600. Su apellido Astohuaraca significaba “honda andariega”, como “quimichu” o “quimichi”, significa: “el que camina” o “caminante”. (Concha y Villafuerte, 2013, pp. 142-143)



**Fig. N°28**

*Our Lady of Cocharcas Under the Baldachin*

Anónimo, Fecha: 1765

Escuela Cusqueña, Colección Brooklyn Museum

Recuperado de:

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1166>

Según Farfán (1958), la antroponimia quechua Astohuaraca significa “hondero famoso” (p.35). A la edad de 23 años sufrió un accidente, quedó lisiado cuando su mano fue astillada con maguey. Va a Cusco en busca de trabajo y allí recibe noticias de la Virgen de Copacabana por intermedio de una india noble. Este punto de la historia es interesante debido a la intervención<sup>50</sup> de la palla Inés, no cualquiera, sino noble, por lo que Sebastián emprende la larga peregrinación al santuario del Titicaca. (Vargas Ugarte, 1947:553-554).

En la pintura *Nuestra Señora de Cocharcas* de 1765 (**fig. N°**

**28**), se la observa con un candil curvo y una vela encendida y su ramillete de flores, en la parte superior una cartela con la siguiente inscripción: “Tota pulchra est María et Macula

<sup>49</sup> Vargas Ugarte, cita a Montesinos, en *Anales del Perú*, año 1598, según esta fuente era descendiente de un Curaca, llamado Chuquisulca, de la parcialidad de los Cajamarcas. (Vargas Ugarte, 1947, p. 553) Montesinos se basa en la información del Libro N° 1 de la Cofradía, Erección, *breves pontificios y constituciones de la cofradía de Nuestra Señora de Cocharcas*. (Concha y Villafuerte, 2013, p. 129) Nota 215, p. 129.

<sup>50</sup> En casa de la india escucha sobre la imagen del Santuario de Copacabana.

originates”, locución relacionada a la Inmaculada, que alude a su pureza sin par. Un elemento importante es que el Niño Jesús está sentado, y rodean a la Virgen María siete flores blancas y aves de color rojo, como en su usual paisaje. La Virgen sostiene junto al candil un ramillete de flores, cuatro rojas grandes, dos pequeñas también rojas y otras blancas. Este cambio de iconografía es bastante peculiar, porque rompe su nexo original como copia de la Virgen de Copacabana, originando una devoción propia.

Muchas de estas advocaciones del Nuevo Mundo son de fines del siglo XVI o inicios del XVII. La Virgen de Copacabana es de 1583 (Ramos Gavilán, 1621, p. 199) y la Candelaria de Cayma anterior a 1571, como aparece en un documento notarial. (Vargas Ugarte, 1947, p. 567) La Mamacha Puri, como la llaman sus fieles, es la Virgen Purificada que sale en las fiestas del *Corpus Cristhi* desde hace siglos, fue la Virgen de la capilla del nombre del Niño Jesús de la serie dedicada al Corpus (Mujica, 2005, p. 104). La Purificación y la Presentación al templo están unidos, la Purificada o Candelaria es la Madre Divina pasado el tiempo de la impureza de la parturienta, luego de 40 días. El párroco de Andahuaylillas Pérez de Bocanegra en *Ritual Formulario e institución de curas* escrita a inicios del XVII y publicada en 1631, inserta el *Hananq Pachap*, un himno mariano barroco escrito en quechua. Transcribimos la traducción y normalización de Mannheim.

Hanaq pachap kusikuynin	[Alegría del cielo]
Hanaq pachap kusikuynin	[Alegría del cielo]
Waranqakta much' asqayki	Mil veces te adoro
Yupay ruru puquq mallki	Árbol de frutos innumerables
Runakunap suyakuynin	Esperanza de la gente (Mannheim, 2012, p. XXVI.)

La Virgen es la Alegría del Cielo, ella es un árbol fructífero, la fruta y árbol dador de alimentos, ella es la esperanza de los hombres, madre y co-salvadora. Este bello himno polifónico asemeja la Virgen a la Pachamama que es la fruta madura y de ella, como árbol bendito, nace el fruto más hermoso, Cristo. Pensamos que este himno debió calar en las comunidades cusqueñas y como estaba inserto en el ritual de 1631 se debió difundir por los Andes. Mannheim (1999), estudia los diversos epítetos marianos ligados a la agricultura y la fertilidad.

1.3 Yupay ruru puquq mallki	árbol de frutos innumerables
13.73 Ñukñu ruruq chunta mallki	palmera que da frutos tiernos
15.85 Wichq'aykusqa kusi muya	alegre huerto cerrado
10.57 Dios zizaq inkill wiwa	la que poliniza a Dios,
jardinera	

13.74 Runakunap munay kallcha	cosecha bella del pueblo (Runa)
19.111 Qhapaq mikuy aymuranqa	gran cosecha de comida
13.75 Pukay-pukay zumaq phallcha	bella flor phallcha rojísima
14.82 hayrampu	hayrampu
6.36 Kawsaq pukyu	manantial de la vida
7.37 miraq suyu	dominio de la fertilidad (p.27)

La Virgen de la Candelaria de Canincunca desplazó en Cusco al ídolo de Canincunca, deidad de la agricultura. La Virgen se convierte en la alegría del campesino, ella es: palmera de frutos tiernos, jardinera divina, gran cosecha, bella flor phalcha roja y manantial de la vida. Cuando se relaciona con la iconografía de la Virgen de Cocharcas notamos que las flores en las composiciones pictóricas son la phallcha (genciana) roja que crece en los Andes peruanos, sus colores son rojo, azul y violeta.

La Virgen de Cocharcas es relacionada al manantial de la vida o gracia divina. Esto también se desprende del Hanan Pacha, creemos que el himno mariano fue importantísimo en la construcción de la iconografía de la Mamita Cocharcas. Los epítetos son de raigambre europea, pero la sensibilidad es andina. Pérez de Bocanegra logra los símiles cristianos andinos necesarios para su proyecto evangelizador. (Labán, 2016, p. 61) Diversos himnos quechuas del siglo XIX, retratan a la Virgen María. En la sección IV titulada *Melodías de la Santísima Virgen* se presenta el canto *Ccollanan María-Suplica*.

Ccollanan María, Tuta canchacc ccoillur  
 Salve Virgen pura, Salve Virgen Madre  
 Ñanta chincachispa, ¡Ay!  
 Salve Virgen bella  
 Ccahuapayancicu  
 Reina Virgen, Salve (Pacífico, 1924, pp. 124-125)

Este himno titulado *Qollana María*, también es recopilado por el padre Lira, la traducción ofrecida por Arguedas es:

Ccollanan Maria	Excelsa María
Tota canchacc coyllur	Estrella que alumbra la noche
Ñanta chinacachispa	los que extraviaron el camino
Ccahuapayanaycu	te contemplamos (Arguedas, 1955, p. 151)

El himno quechua católico ofrece símiles andinos a elementos de la piedad católica, la Virgen es la estrella que los extraviados contemplan, la luz que los conducirá a buen puerto y es Stella Maris, la estrella del mar, que socorre a las ovejas descarriadas o pecadoras a volver al correcto camino. *Ccoyllur*, que significa estrella, se vincula a Stella Maris, dos

elementos y dos tradiciones se sincretizarán generando el cristianismo andino. El himno es actualmente dedicado a la Virgen de Cocharcas (Labán, 2016, p. 69), siendo la versión de José Pacífico una de las más antiguas, por ser de inicios del siglo XX, y publicada en 1924. Arguedas lo escucha en la década de 1950 interpretado por las campesinas, quienes lloraban al cantarlo. (Arguedas, 1955, p. 151) La versión del padre Pacífico alterna el castellano y el quechua, donde la parte en quechua es la misma, salvo variantes fonéticas como *tuta* por *tota*.

Los himnos quechuas católicos muestran elementos de la evangelización con formas poéticas y literarias sincréticas, con elementos andinos e hispanos, parte de la tradición del cristianismo andino peruano, donde la Virgen y Cristo son motivo de veneración. El padre Pacífico afirma que desde 1900 la enseñanza del catecismo y de la doctrina cristiana en quechua era fundamental, así: “Mandamos que en todas las misas dominicales y días festivos los señores curas de parroquias rurales harán rezar por sí o por personas idóneas los cantos y la Doctrina Cristiana en quechua” (1924, p. 169) Los cantores interpretaban los himnos quechuas o cánticos, que eran con seguridad difundidos en los Andes peruanos durante el siglo XIX, siendo muchos de ellos de mayor antigüedad. La necesidad de personas idóneas e instruidas en los cánticos, los himnos y la doctrina cristiana en quechua posiblemente elevó su dignidad en las comunidades, así recordamos que Florentino Jiménez Toma, insigne artista del retablo, era cantor de iglesia y sus hijos recuerdan que cantaba de memoria diversos cánticos en quechua, siendo su preferido el *Apu Yaya Jesucristo*. Además, gozaba del respeto de los comuneros por su cercanía con la iglesia. (Entrevistas con Mabilón y Eleudora Jiménez en 2015)

**Fig. N° 29****Fig. 29 a (detalle)****Fig. N° 29, 29 a**

*Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*  
Poema Sacro.  
Fernando de Valverde.

Grabado de F. F. Bexarano  
Tomado de:  
John Carter

Brown Library, Box 1894, Brown University,  
Providence, R.I. 02912

<https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~471~115901469:-Title-page-?qvq=q:copacabana&mi=3&trs=4#>



La difusión de las imágenes desde sus santuarios se logró gracias a la utilización de grabados, pinturas, esculturas de mediano y pequeño formato, creemos que los retablos portátiles cumplieron esa función, de ser sustitutos de la imagen devocional, es decir *vera effigies*, considerada por la feligresía sagrada y consustancial a la Virgen misma. En *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (1641) de Valverde, se observa un grabado que representa a la Virgen sobre el Mundo, flanqueándola la Fe y la Gracia. La Divina Señora sostiene al Niño en la izquierda, mientras que en la mano derecha porta la candela. En un rompimiento de gloria dos ángeles recogen unos cortinajes, develándose la imagen mariana. (**Fig. N°29, Fig. N°29 a**) La Virgen y el Niño ostentan coronas rematadas por una cruz, Nuestra Señora tiene velo y manto triangular, a sus plantas la luna y tres querubines. El Niño viste túnica, en una mano porta el orbe. En la parte inferior un medallón con el corazón traspasado por flechas, un sombrero, la flama de amor divino y el cingulo, elementos del escudo de la orden agustina.

Las pinturas (**Figs. N° 30 y N° 31**), han sido realizadas con el mismo referente; mientras que las obras (**Fig. N° 32 y N° 33**) presentan una convención similar, solo se evidencian leves diferencias, en una la Virgen tiene candil recto, en la otra escalonado; en una está

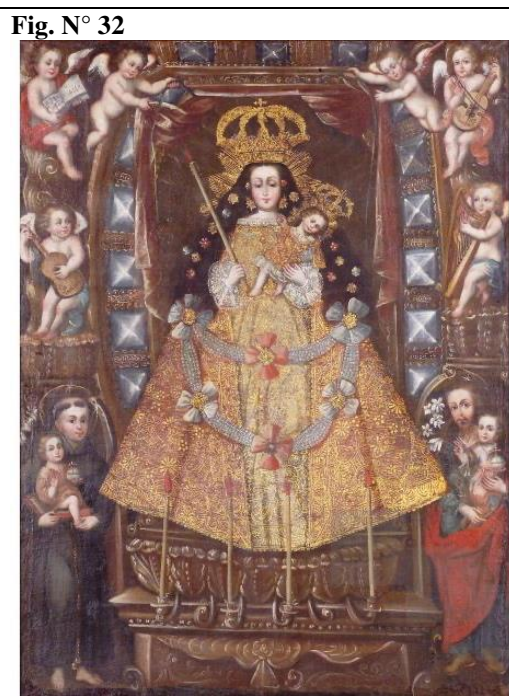




**Fig. N° 30**  
*Virgen de Copacabana con san Juan Bautista y san Francisco Xavier*  
 Anónimo –Escuela del Lago Titicaca  
 Primer tercio del siglo XVIII  
 Colección Particular de La Paz  
 Tomado de: Campos, Norma (ed.). (2003) *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, p.294.



**Fig. N° 31<sup>51</sup>**  
*Virgen de Copacabana*  
 Óleo sobre tela. Siglo XVII  
 Fuente: Stratton-Pruitt. Painting the divine. *Images of Mary in the New World*. FrecoBooks, 2014. Escuela Potosina  
 País actual: United States- Santa Fe  
 Ubicación: New Mexico History Museum  
 En línea en ARCA:  
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7906>



**Fig. N° 32**



**Fig. N° 33**



**Fig. N° 32***Virgen de Copacabana*

Anónimo Cuzqueño. ca. 1730-1750

Óleo sobre tela. 113 x 86 cm.

*Museo de Arte de Lima*. Donación Memoria Prado. Restaurado con el patrocinio de Cía. Ferreyros S.A.

Fuente:

<http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asitem/search@/3/primaryMaker-asc?t:state:flow=e64d4e22-0ba9-4d71-a7ed-3eaf751b90a5>**Fig. 30 a****Fig. N° 33***Virgen de Copacabana*

Anónimo. Siglo XVIII

Fuente de la imagen: SCHENONE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial*: santa María. Buenos Aires: Educa, 2008.

ARCA (Archivo colonial de arte americano).

<http://157.253.60.71:8080/artworks/10220>**Fig. 30 a**Detalle de peana y mandorla, (**Fig. 30**)*Virgen de Copacabana con san Juan Bautista y san Francisco Xavier***Fig. N° 34, Fig. N° 34a***Virgen de Copacabana*

Pintura al óleo

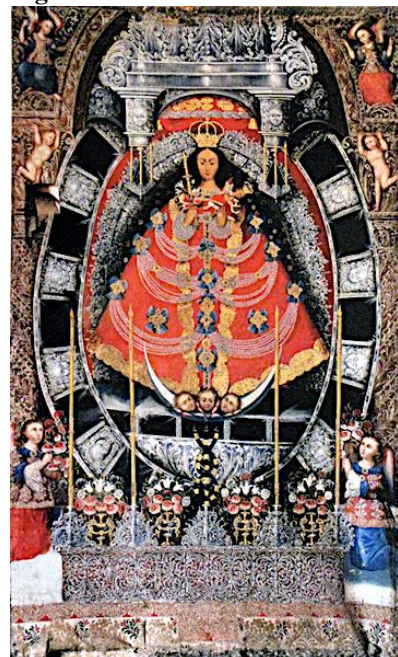
Ubicación: Convento Franciscano de la Recoleta

Siglo XVII<sup>52</sup>. Origen: Perú-Cusco

Ubicación actual: Chile- Santiago

Fuente de la imagen: Gutiérrez (2009) *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, tomo 4. México: Banamex.

Tomado de ARCA

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2320>**Fig. N°34****Fig. N°35****Fig. N° 35**

Retablo portátil de la Virgen de Copacabana. (detalle)

Siglo XVII

Museo de Arte, publicado Twitter el 2 abril de 2016. Anónimo Cuzqueño o del Alto Perú.

Recuperado el 2 de enero de 2019, 12:00 h

Publicado por el Museo de Arte de Lima en:

<https://twitter.com/hashtag/colecci%C3%B3nMALI?src=hash>

<sup>51</sup> Una obra idéntica, posiblemente la misma aparece como Virgen de Copacabana, siglo XVII, en Gisbert y Mesa (2003). *La Virgen María en Bolivia – La dialéctica barroca en la representación de María*, p.21.

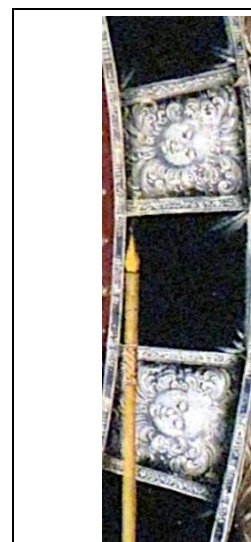
<sup>52</sup> La pintura aparece en el artículo “La Semiótica de la imagen sagrada: la teúrgia del signo en clave americana”, p. 163. Mujica lo consigna como *Virgen de Copacabana* perteneciente al Convento de la Recoleta en Cusco, datado en el siglo XVIII.

presente la canastilla con las tortolitas, mientras en la otra está ausente. Comparando las cuatro pinturas es evidente el uso de una convención o modelo formal con sutiles variaciones. La Virgen aparece en una mandorla de espejos o de plata, lleva el cabello suelto, muy largo y adornado con flores, además ostenta grandes aretes, puede llevar candil recto en posición vertical o diagonal, también aparece la canastilla de la purificación. (**Fig. N° 32**) Las obras bolivianas del tema de la Virgen de Copacabana presentan una tendencia a lo lineal y profusión de detalles.

Las pinturas de la Virgen de Copacabana la muestran en su retablo, sus pinturas y estampas la representan bajo cortinaje, con ángeles que levantan las cortinas, mientras que otros tocan instrumentos musicales (fig. N° 32, fig. N°33); que recuerdan la música de las esferas del medioevo. Es típica en su iconografía la presencia de un altar con forma de mandorla con cabecitas de querubín repujadas, que puede ser de plata o de espejería, o una combinación de ellas, y la Virgen sobre una peana.

Observamos la presencia de los cirios que pueden estar en la parte inferior del cuadro (**Fig. N° 32, Fig. N°33**), pero en otras representaciones las velas encendidas están en dos candelabros ubicados en la parte superior del retablo, a la altura del rostro de la Divina Madre y el Niño (fig. N° 30 y fig. N° 31). Los acompañantes de la Virgen en sus pinturas son: san Antonio, san Francisco Xavier, san José con el Niño y san Juan Bautista. San Antonio con el Niño y san Juan Bautista, también aparecen en los sanmarkos, en las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX, y en los altares portátiles de la Virgen de Copacabana del siglo XVII-XVIII, lo que indica la vigencia de una convención pictórica del tema de la Virgen del Lago, de la escuela cusqueña y la escuela del Lago Titicaca.

Estas pinturas de la Virgen de Copacabana en su retablo de iglesia se vinculan con los retablos portátiles de Nuestra Señora de Copacabana del siglo XVII-XVIII, además el retablo de altar es idéntico en las obras pictóricas (**N°30**) y (**N°34**), donde la mandorla tiene como adornos cabecitas de querubines coronadas con plumas u hojas (**fig. N°30 a y fig. N°34 a**). En otra pintura del mismo tema, perteneciente a la Recolección de San Antonio de Padua del Cusco (**Fig. N°34**), se ve a la Virgen en su mandorla de plata con espejería, portando la candela de



**Fig. 34 a**  
Detalle de mandorla



la purificación y sobre una peana, a sus plantas una luna con tres querubines. La mandorla con listones de plata está adornada con cabecillas con elementos fitomorfos, que recuerdan los grutescos barrocos. En el detalle de la (**fig. 30 a**), la cabecita presenta un tocado con hojas casi rectas, que recuerda el barroco andino, mientras en el detalle de la Virgen de Copacabana de la Recoleta (**fig. N° 34 a**), las cabecillas llevan cabellos rizados y volutas de gran dinamismo.



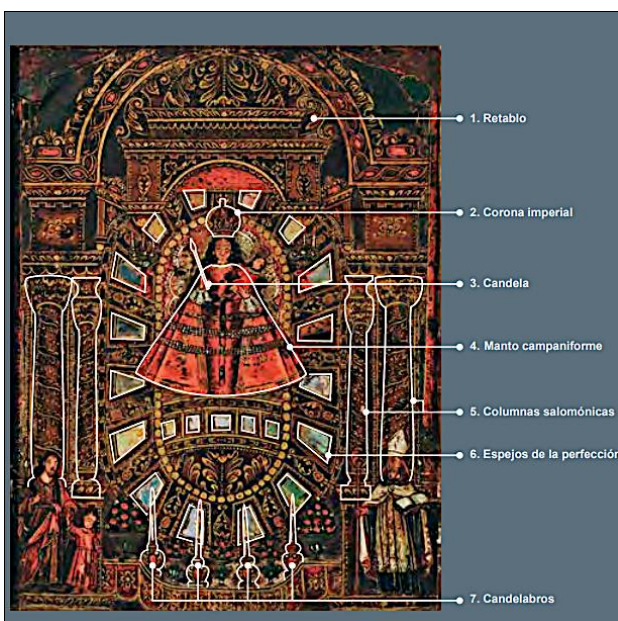
**Fig.  
N°36**

*Caja de imaginero de Chucuito Virgen de la Candelaria*

Tipo B, siglo XIX, maguey y estuco policromado. Colección Mari Solari  
Fotógrafo: Magaly Labán

El retablo portátil de la Virgen de Copacabana del MALI (**Fig. N°35**), también lleva mandorla con cabecitas que ostenta tocado, la forma de la mandorla es ovalada como en las (**Figs. N° 29 y 30**). De igual manera guarda similitud con la caja de imaginero de la Virgen de Copacabana de la colección Solari (**Fig. N°36**), donde destaca el color bermejo para los ropajes del Niño Jesús, siendo la mandorla de color plateado (**Fig. N°35 a**). En varias pinturas bolivianas y cusqueñas de la Virgen de Copacabana, Nuestra Señora y el Niño visten túnicas

rojas con brocateado. (**Figs. N° 30, 31, 33, 34**)



**Fig. N°37**

**Fig. N° 36 a**



(Detalle) Fotógrafo: Magaly Labán



**Fig. N°38**

**Fig. N°37**

Virgen de Copacabana en su retablo, con santos.

Anónimo paceño o del lago Titicaca.

Siglo XVII, segundo tercio.

Plancha de cobre trabajada al aguafuerte, sobre pintada al óleo.

Colección Gandarillas-Pontificia Universidad Católica de Chile.

Esquema tomado de: *Virgenes sur andinas* p. s/p

**Fig. N°38**

*Nuestra Señora de Copacabana*

Anónimo, siglo XVIII

Óleo sobre tela

Fuente: Stratton-Pruitt, Suzanne (Ed.). (2006). *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Stanford: Skira.

Tomado de ARCA

<http://www.proyectoarca.global:8080/artworks/2729>

La caja de imaginero de la colección Solari (**Fig. N° 36 a, 36**) presenta una media luna, que aparece en algunas pinturas del tema de la Virgen de Copacabana, como en la obra pictórica (**Fig. N°34**), y la mandorla es similar en las (**Fig. N° 37 y Fig. N° 38**). Querejazu (2003, p. 293), manifiesta la difusión del tema pictórico de la Virgen de Copacabana, la cual es representada como un trampantojo, siendo recurrente la temática durante el siglo XVIII y XIX, el autor menciona varias versiones semejantes, una en el Convento de San Francisco de La Paz, y otra en el Convento de la Recoleta de Cusco<sup>53</sup>.

En la colección Gandarillas se conserva una Virgen Candelaria de Copacabana que aparece en el catálogo *Virgenes Sur Andinas* (2014, p. s/p) donde se presenta el esquema (**Fig. N° 37**):

1. Retablo: retablo de altar, de color dorado con la advocación de la Candelaria.
- 3 Corona imperial de la Virgen: está conformada de metales preciosos y pedrería, formando un círculo con ocho florones y ocho diademas de perlas, remata en globo

<sup>53</sup> La pintura del Convento de la Recolectión o Recoleta del Cusco, está ahora en Chile; lo consignamos como (**Fig. N°33**).

cruciforme. y 7. Candela y candelabros: elementos simbólicos que se relacionan al relato de la Purificación de la Virgen. “La candela simboliza el poder purificador del fuego y su luz es guía de la fe.” (2014: s/p)

4 Manto campaniforme: atuendo de la Virgen de forma acampanada de cono truncado.

5 Columnas salomónicas: columna de fuste helicoidal, con guirnaldas y motivos fitomorfos.

6. Espejos de la perfección: la espejería remite al motivo emblemático de las virtudes de la Virgen María.

La Virgen se ubica al centro de un retablo barroco-mestizo, con columnas salomónicas y cortinajes, rodeada de espejos y unas velas encendidas que refuerzan su iconografía y simbolismo. (2014, p. 23) Es flanqueada por san José portando una vara de azucenas y llevando de la mano al Niño y al otro lado a san Agustín. Telias identifica la obra como una representación de Nuestra Señora de Copacabana por el retablo de plata repujada y los espejos, así por la posición del Niño Jesús (2014, p. 17). Esta obra es similar a la (**Fig. N°38**), los elementos y la composición son los mismo, como: la mandorla de espejos de perfección, las columnas salomónicas o helicoidales adornadas con decoración fitomorfa, el manto campaniforme de la Virgen, así como la presencia de candelabros y los cirios encendidos en la parte inferior. No se muestra el santísimo, de manera análoga a la obra de la colección Gandarillas. También aparece san José con el Niño, y san Agustín, que ahora lleva la maqueta de la iglesia en vez del libro. La posición esta invertida con respecto a la (**Fig. N°37**).


Poire (1854) vincula a la Virgen y a Cristo con el espejo. El verbo encarnado es llamado espejo de perfección y su madre es de una pureza absoluta, cual espejo impoluto. Un día la Virgen le dijo a santa Brígida, “Sabe, hija mia, que mi cuerpo y alma son mas puros que el sol y más tersos y limpios, que ningún espejo. El que fija los ojos en mí, ve á las tres personas de la santísima Trinidad”. (Poire, 1854, p.168) Dornn y Sugrañes (1865)<sup>54</sup>, explican el significado de las Letanías Lauretanas, así el Espejo de Justicia o Speculum Justitia es porque refleja a Cristo-sol de Justicia, en una oración se dice “¡Oh María, espejo fidelísimo de la perfección divina!” (Dornn y Sugrañes, 1865, pp. 127-128)

---

<sup>54</sup> La versión original fue escrita por Dornn en latín, la obra consultada es traducida y ampliada por Sugrañes, esto consta en el texto.



**Fig. N°39** Cuadro comparativo de pinturas y cajas de Imaginero (detalles)

		
<p><b>Fig. N°39 a</b> <i>Virgen de Copacabana</i> ca. 1730-1750, Anónimo cuzqueño. Donación Memoria Prado. Museo de Arte de Lima.</p>	<p><b>Fig. 39 b</b> <i>Our Lady of Cocharcas Under the Baldachin</i>, 1765. (detalle) Oil on canvas, Cusco School Brooklyn Museum,</p>	<p><b>Fig. N°39 c</b><sup>55</sup> <i>Virgen de Cocharcas</i><sup>56</sup>(detalle) Fuente: <i>Miradas Comparadas</i> <a href="https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exposicion:1178">https://mediateca.inah.gob.mx/re positorio/islandora/object/exposi cion:1178</a></p>
		
<p><b>Fig. N°39 d</b> <i>Virgen de Cocharcas</i> (detalle) Brooklyn Museum, Siglo XVIII Arequipa School Our Lady of Cocharcas on the Altar. Oil on canvas, 34 7/8 x 30 1/8 in. (88.6 x 76.5 cm), <a href="https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/978">https://www.brooklynmuseum.o rg/opencollection/objects/978</a></p>	<p><b>Fig. N°39 e</b> <i>Virgen de la Candelaria</i> <i>Painting of a Statue of the Virgin of Candlemas</i> (detalle) Cusco school, early to mid-18th century Oil on canvas. Private collection</p>	<p><b>Fig. N°39 f</b> <i>Caja de Imaginero de Chucuito</i> (detalle) Colección Liébana Fuente: <i>Del Sanmarkos al Retablo Ayacuchano</i></p>

Las cajas de imaginero de los siglos XVIII e inicios del XIX, están realizadas con materiales finos, presentan carnaciones al óleo y pan de oro, e intentan representar la imagen de culto en su altar. Los grabados y pinturas difundidos en el sur andino, así mismo, fueron sus modelos iconográficos en antiguas versiones de retablos del siglo XVII, donde la mandorla

<sup>55</sup> En el artículo “En orden de aparición. Arte peruano de la colección Hochschild” se consigna la obra como parte de la colección Hochschild.

<sup>56</sup> Los Angeles County Museum of Art (LACMA), exposición *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, se denomina Our Lady of Cocharcas Under the Baldachin. (Knight, 2011)



es recreada y llevada a la pasta policromada. La (Fig. 39 a), representa a la Virgen de Copacabana con el cabello cuajado de flores y el Niño en posición inestable. En la (Fig. 39 c), la Virgen de Cocharcas lleva candil y flores blancas, y en la (Fig. N° 39 b), tiene el candil escalonado. Asimismo, el Niño de la Virgen de Copacabana está como escapándose de la madre, parece que se va a caer de sus brazos. (Fig. N° 39 a, 39 e)

Fig. N° 40 Cajas de Imaginero y retablos de la Virgen de la Candelaria de Copacabana (detalle)		
		
<i>Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria (detalle)</i> Colección Luza. Museo Riva Agüero. Foto del archivo del RA.	<i>Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria (detalle)</i> Museo de Arte UNMSM Fotógrafo: Josué Cahua	<i>Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria. (detalle)</i> Colección Mari Solari Siglo XIX. Fotografía: Magaly Labán
		
<i>Virgen de la Candelaria de Copacabana (detalle)</i> Talla de Maguey, policromada y estofada. Francisco Yupanqui Tomado de <i>Santuario de Copacabana</i> , p. 24.	<i>Caja de Imaginero chucuiteña tipo B (detalle)</i> Virgen de la Candelaria Colección Liébana. Siglo XIX Fuente: <i>Del cielo y la tierra. La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana</i> , p. 118	<i>Retablo portátil Virgen de Copacabana (detalle)</i> Siglo XVIII. Museo Pedro de Osma, Recuperado de <a href="https://artsandculture.google.com/asset/altar-de-la-virgen-de-copacabana-an%C3%B3nimo/dQFJU8UtSU0Uw">https://artsandculture.google.com/asset/altar-de-la-virgen-de-copacabana-an%C3%B3nimo/dQFJU8UtSU0Uw</a>

Al analizar cuadros con las representaciones de la Virgen de Copacabana y de la Virgen de Cocharcas, podemos establecer elementos similares con las cajas de imaginero de Chucuito (Fig. N° 39, Fig. N° 40). Del análisis de las pinturas y tallas de la Vírgenes del sur andino deducimos que las peruanas son representadas con: rostro dulce, como de muñeca o

niña pequeña; similitud entre rostro de Vírgenes de la Escuela Cusqueña y tallas arequipeñas. Rostro ovalado y frente amplia; boca pequeña, dibujada del tamaño del ancho de la nariz; ojos grandes; cejas en forma de arco; nariz recta y pequeña. Frecuentemente la Virgen observa de frente al espectador. La talla original de la Virgen de Copacabana es de factura sencilla, rostro dulce, cejas arqueadas, boca de mediano tamaño y carnosa, ojos grandes y mirada baja. Representa a una mujer, no a una niña, con la tez algo morena y mejillas sonrosadas, nariz media, con una leve papada. Esta característica se mantiene en los cuadros de la escuela Potosina, pero la escuela cusqueña la representa de boca menuda y rostro perfilado, sin papada, por lo que parece una niña. Aunque mantiene la mirada baja.

En la (**Fig. N° 40**), se hace evidente que las cajas de imaginero que mostramos son parecidas a la talla original en lo concerniente al rostro, pero varía la posición del Niño, siendo una constante la formación de una diagonal formada por la postura del Divino Infante. Por otro lado, Egan explica que los artesanos hispánicos realizaban relicarios como contenedores de reliquias, pero en América virreinal se producen “relicarios” que no contienen reliquias, sino pinturitas y tallas. Así, existen relicarios hechos de pasta: de arroz, yeso, papa, y cola; además había pequeñas tallas con piedra del lago (berenguela), o piedra de Huamanga. (Egan, 2013, p.155)

Y entre ellos (los peregrinos) quién no tiene por lo menos una medalla, u obtienen un relicario, un medallón de su imagen para afijar al pecho como un poderoso talismán. Todos, los más grandes y los más humildes, todos quieren llevar a casa algún recuerdo antes de salir del peregrinaje tradicional<sup>57</sup> (Sanjinés, 1909, p. 125 como se citó en Egan, 2013, p. 158)

Los peregrinos compraban relicarios y medallones para colgarlos al pecho, querían un recuerdo de su visita al santuario de Copacabana, la imagen es usada como talismán, siendo la materialización de su devoción y fe, pero también de superstición, porque la imagen se convierte en talismán poderoso, que cuida y protege al peregrino. La fabricación de relicarios se realiza de manera esporádica a fines del siglo XX, especialmente en Copacabana, los habitantes dicen ser descendientes de los artesanos cusqueños enviados por el Inca a Copacabana, prueba de ello es que son quechuas, no aymaras. (Egan, 2013, pp. 158-159) Periago menciona que en los inventarios de los testamentos en España eran usuales objetos de manufactura posiblemente americana, algunos son relicarios o urnas devocionales de la

---

<sup>57</sup> La autora en el pie de pagina N° 11, p. 158, indica que la cita es tomada de Sanjinés, P. F. de M. (1909), *Historia del Santuario e Imagen de Copacabana*. La Paz: Tipografía La Unión, p. 125.

Virgen de Copacabana. En el inventario de los bienes de Blanca Rocamora y Molins, realizado antes de 1711, se menciona un relicario o urna con puertas y figura de yeso con la imagen de Nuestra Señora de Copacabana. El autor asevera que las imágenes de la Virgen de Copacabana solían colocarse dentro de una capillita o pequeño retablo abridero, semejante a un tríptico, con las puertas adornadas con pinturas de santos, como el conservado en el convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona. (Periago, 2014, p. 443) Los trípticos o retablos americanos eran realizados en cajas de plata, igual sus puertas, esto es semejante a lo descrito en el tríptico o retablito de doña Blanca Rocamora. (Periago, 2014, p. 444)

## **1.6 La imagería, las clases sociales y el cristianismo andino del siglo XIX**

La religiosidad popular de corte sincrético con raíces en la religiosidad ortodoxa, nace de las costumbres venidas con los evangelizadores en el siglo XVI y los hacendados de los siglos XVIII y XIX. Las expresiones religiosas populares son una preocupación para los sacerdotes. “Tras el Sexto Concilio Límense (1772) todas quedaron bajo la tutela y el control inmediato, rígido y directo del clero a fin de anular toda “expresión” popular de la plebe.” (Mujica, 2008, p. 18) La expresión popular es vista como supersticiosa, siendo observada con suspicacia. Pero esta religiosidad, que en su momento era ortodoxa, cambia por la inclusión de elementos propios del campesinado y los señores que buscaban afianzar su poder e identidad, en la época de la decadencia de los centros político económicos (Ayacucho- Cusco – Arequipa), con el ocaso de la producción minera, el cambio en las rutas comerciales y el fin del monopolio del Virreinato peruano. Ayacucho perdió importancia (Galdo, 1985, p. 66). Un elemento significativo fueron las luchas de los caudillos militares que tenían soldados indios. Un sistema de corrupción se imponía, porque aunque la conscripción y el enganche regulaban el abastecimiento de indígenas al Ejército peruano, en la práctica se mantenía el reclutamiento forzado. (Velásquez, 2018, pp. 156-160)

Las cajas de imaginero chucuiteñas de factura más esmerada, y muchos objetos de arte popular fueron destinados a la clase alta, la nobleza indígena y los criollos. Tanto la nobleza indígena como los criollos tenían haciendas a fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Fueron agentes de intercambio y de mayor movilidad social, aspiraban a una mejor condición social y conocían al indígena. Son el crisol de tradiciones: lo ortodoxo y lo heterodoxo, lo sagrado y lo profano se mezclan en su idiosincrasia sincrética, aunque jamás idolátrica o ligada a la apostasía. Bayly indica que la talla en piedra de Huamanga tuvo su mayor esplendor en los siglos XVII y XVIII. (Bayly, 1980, p. 19) La época coincide con el barroco y el neoclásico,

hacia fines del siglo XVIII se produce un desplazamiento de la talla virreinal a formas “populares”, producida por talladores indígenas. (Lavalle y Lang, 1980, pp. 121-122)

La elite de las provincias impone un estilo de devoción que será imitado por los campesinos pudientes y los señores (hacendados llamados mistis), que propiciarán la creación de una iconografía y devoción heterodoxas, que también serán imitadas en formatos y materiales más sencillos por sus sirvientes. Los estratos sociales de consumo estaban diferenciados: La clase alta era descendiente de los conquistadores, ostentaron títulos nobiliarios y eran de sangre española y mestiza, detentaron el poder político y económico. Los españoles son denominados como chapetones o indianos<sup>58</sup>.

La nobleza provincial estuvo conformada por los grandes señores de las capitales de las provincias, hacendados, nobles y con títulos nobiliarios, que no se mezclaban con el pueblo y sus costumbres. Eran reconocidos como devotos fieles, construyeron iglesias y conventos. Mostraban signos de religiosidad ortodoxa, aunque también eran devotos de las Vírgenes indianas como: la Virgen de Copacabana y la Virgen de Cocharcas. Estuvieron durante la época de alta producción de las minas y consumieron las piezas de mayor finura y materiales más suntuosos como los altares portátiles, limosneros, y nichos, así como tallas en piedra de Huamanga, dictaron las directrices del arte durante los siglos XVII y XVIII y detentaron la religiosidad oficial, de la cual participaban las demás capas sociales, construyeron e incentivaron cultos locales para fortalecer su identidad y su poder, así como se mostraron celosos defensores de la fe. Se retrataban como donantes en los cuadros y muchos de ellos abrazaron la carrera sacerdotal o monacal. Los caciques o curacas: son los grandes señores, dueños de tierras, fueron los que se comunicaban con la masa campesina, conocían sus costumbres y ritos y se encargaban del cobro del tributo indígena, eran la autoridad, ejercían como jueces de paz y representan a su cacicazgo ante el corregidor. (Garret, 2003, p. 19)

Tanto unos como otros intercambiaron costumbres, los caciques con los campesinos y viceversa. En el siglo XVIII, los caciques se dedicaron al arriaje, así también son una suerte de mediadores entre la república de españoles y la de indios. Un evento importante fue la crisis minera de Potosí y Huancavelica (Pease, 1992, pp. 255-256), el ocaso de las minas de azogue o mercurio en Huancavelica a inicios del siglo XIX repercute en la producción

---

<sup>58</sup> El término indiano también podía designar a un español que ha ido y regresado de las Indias (América), el indiano es retratado como un hombre adinerado. (Spellmeyer, 2009-2010, p. 5)



argentífera (Contreras 2013, p. 15-16,) y en la economía regional, asimismo los arrieros con diferentes rutas comerciales se encuentran en el Camino Real, cercano a Huancavelica. (p. 102)

La nobleza indígena era la descendiente de la nobleza originaria y de los caciques impuestos por los españoles durante la época de las encomiendas, y usaron símbolos de poder en la época del renacimiento Inca. En los siglos XVI-XVIII, los caciques detentaron el poder, se encargaban de cobrar el tributo indígena, pero luego de la caída de Túpac Amaru II, su poder menguó. (Garret, 2003, 13) Además, los indios nobles juraron fidelidad a la corona hispánica e integraron los ejércitos realistas. (Garret, 2003, p.57) En 1824 los miembros de la nobleza indígena (los 24 miembros del Cabildo de indios nobles), descendiente de las panacas, solicitaron al virrey poder llevar el estandarte real en la procesión de Santiago. (Garret, 2003, p. 9) Los Incas coloniales o virreinales, poseían documentos del rey Carlos V, que confirmaban su abolengo y sus cacicazgos. Su poder finalmente se eclipsó en 1825 (Garret, 2003, pp. 11, 19), cuando Simón Bolívar decretó el fin del estatus de noble indígena, y anuló los cacicazgos. (p. 58) Después de la Rebelión de Tupac Amará los cacicazgos ocupados por nobles de privilegio fueron reemplazados por recaudadores de impuestos. (Garret, 2003, pp. 57-58) Sala y Vila, indica que la recaudación del tributo indígena recae en subdelegados no indígenas, lo que posibilita que criollos y mestizos sean denominados caciques, pero en realidad eran recaudadores del impuesto indígena. (Sala y Vila, 1991, p. 36)



Fig. N° 41



Fig. N° 42



Detalle (fig. 42 a)

Fig. N° 42, 42 a  
*Adoración de los reyes*

Diego de la  
Puente  
ca 1600 - 1663  
Óleo sobre tela  
Iglesia de Juli,  
Puno

ARCHI Archivo  
digital de arte  
peruano)  
Recuperado de

<http://archi.pe/public/index.php/foto/index/44>  
Fotógrafo: Daniel Giannoni

Fig. N° 41

*Anunciación con donantes indígenas (detalle)*

Marcos Zapata [atribuido]

ca. 1740 - 1750

Óleo sobre tela

Iglesia del Triunfo, Cusco

ARCHI Archivo digital de arte peruano

<http://archi.pe/public/index.php/foto/index/55>

Fotógrafo: Daniel Giannoni

Recuperado de

<http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/188>

Fig. N° 43

Frontal de plata con donantes

Ignacio Ure, 1770

Plata labrada

Catedral del Cusco ARCHI (Archivo digital de arte  
peruano)

Fotógrafo: Daniel Giannoni

Los nobles indígenas fomentaron las artes y usaron las demostraciones de piedad como una forma de poder y legitimidad, aparecen como donantes o en vasallaje a la Virgen, vestidos como incas virreinales con sus trajes transculturales e híbridos (Fig. N° 41). En el cuadro *Adoración de los Reyes Magos* (Fig. N° 42), se muestra al Inca entre los reyes que rinden pleitesía al Salvador, el Sapa Inca está vestido con un unku con tocapi y un fajín carmesí (Fig. N° 42 a). Los indios nobles se representan como devotos y creyentes (Fig. N° 41, Fig. N° 43) y siguiendo las formas de la religiosidad de la nobleza provincial crearon iconografías nuevas, donde se mostraban elementos sincréticos y una religiosidad heterodoxa. Recordemos que Francisco Tito Yupanqui y Sebastián Quimichi, son indios



**Fig. N°43**

nobles y devotos de la Virgen. Tito Yupanqui es el indígena que soñó con la imagen de la Madre de Dios y fue el creador de la Virgen de Copacabana y de Nuestra Señora de Cocharcas, Quimichi, viajaba al obispado de la Plata a pedir limosnas para construir un Santuario, pero murió en Cochabamba (Bolivia) (Concha y Villafuerte, 2013, p. XIV) En Lampa en 1790, los mineros y dueños de hacienda controlaban la recaudación del tributo indígena, lo que les permitió incorporarlos para trabajar en minas y trapiches. Los ayllus Cagyani, Grange,

Guayta y Sutuca denunciaron ese mismo año a sus caciques no indígenas, por el cobro abusivo de impuestos y el trabajo forzoso en minas. También los ayllus debieron hacer frente a la expropiación de tierras comunales lo que sería el inicio de los conflictos del siglo XIX entre terratenientes (mistis) y comunidades altoandinas. (Salas, 1999, pp. 36-37) En algunas localidades de Puno los caciques no indígenas no fueron reconocidos, sino que los ayllus eligieron caciques indígenas para que los representen y cobren el tributo. (Salas, 1999, pp. 41, 42, 49, 50) Las cortes de Cádiz en 1812 dictaron la abolición del tributo personal indígena, pero el virrey Abascal retrasó la medida e implantó el impuesto de la “contribución personal”. (Salas, 1999, pp. 51-52) El impuesto indígena<sup>59</sup> fue derogado por San Martín en 1821, luego reincorporado en 1826 y finalmente se derogó en 1854. (Contreras y Cueto, 2007, p. 142)

En el caso de los indígenas, a fines del siglo XVIII los sacerdotes debían hacerse cargo de sus doctrinas. Los indígenas pagaban tributo al Rey (tributo indígena), y también estaban obligados a diversos pagos eclesiásticos. En el prólogo de *Tupac Amaru y la Iglesia. Antología* (1981), Valcárcel menciona que los obispos Gorrichátegui y Moscoso y Peralta<sup>60</sup> velaron por los naturales y su adoctrinamiento, así como por su trato humano. (Valcárcel, 1983, p. 22) Juan Manuel de Moscoso y Peralta indica en el Auto segundo de su gobierno que los curas doctrinantes de indios debían vivir en su doctrina, y no ausentarse por largo o corto tiempo sin permiso eclesial. (Aparicio, 1983, pp. 51-52) En 1840 y 1850 la Iglesia

<sup>59</sup> El tributo indígena afectaba a los hombres de 18 a 50 años, el monto variaba por cada región, era la cuarta parte del fisco republicano. (Contreras y Cueto, 2007, p. 142)

<sup>60</sup> Fue un obispo peruano, que se opuso a Antonio de Arriaga, corregidor de Tinta. Al final de la disputa el corregidor fue excomulgado. (Valcárcel, 1983, p. 24)

perdió propiedades, se clausuraron conventos, desapareció el diezmo y el número de sacerdotes. (Contreras y Cueto, 2007, p. 151) Esto cambió la estructura social, pues a mediados del siglo XIX los indígenas dejaron de pagar el diezmo y el tributo indígena. Los campesinos y ganaderos indígenas, libres de la imposición de los impuestos, pudieron solicitar a los artesanos piezas semejantes a las utilizadas por los señores, y para ellos se realizaron versiones menos suntuosas de cajas de imaginero chucuiteñas y de los cajones sanmarcos. Son ellos los que promovieron la creación de una estética popular y los que utilizaron los cajones sanmarkos y cajas de imaginero a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

## Capítulo II

### Los Antecedentes y referentes formales de las cajas de Imaginero peruanas del siglo XIX

#### 2.1 Los trípticos bizantinos

El término retablo, tan discutido para aplicarlo a las cajas de imaginero, se estableció para identificar objetos portadores de imágenes del siglo XI y está relacionado al altar fijo. Los peregrinos medievales llevaban relicarios, trípticos de viaje o recuerdos de los santuarios visitados, al igual que los catequizadores portaban altares portátiles parecidos a arquetas. A partir del siglo XI las imágenes que estaban sobre el altar fueron trasladadas detrás del altar o ara (tabula, mesa), llamado retablo (retrotabula). “Etimológicamente el término deriva del latín retrotabulus o retrotabulae esto es, que va detrás o después de la mesa, que era empleada como ara.” (Mendizábal 2003: 105) La Real Académica Española (RAE) confirma:

Del b. lat. retaulus, y este del lat. retro 'atrás', 'detrás' y tabŭla 'tabla'.

1. m. Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso.
2. m. Estructura de piedra, madera u otros materiales que cubre el muro situado detrás del altar, compuesta de obras escultóricas o pictóricas con motivos religiosos.
3. m. Pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurillas o títeres<sup>61</sup>.

El retablo se vincula con la narración por medio de figuras, sean talladas o pintadas. También se menciona al retablo de altar, no a los retablos portátiles, pero en los museos tanto peruanos, latinoamericanos e hispánicos por extensión se denomina así a un pequeño tríptico abridero que puede contar un pasaje de la historia sagrada, o presentar imágenes para la exaltación mariana o de Cristo. Mendizábal mencionó como remotos referentes formales del retablo los sarcófagos historiados paganos que se convierten en los sarcófagos paleocristianos, así como los dípticos consulares y las placas ebúrneas (2003, p. 110) Franco menciona que occidente fue el principal depositario del arte ebúrneo bizantino por encargo de reyes y nobles a artesanos bizantinos, aunque también por el saqueo. El saqueo de Constantinopla en 1204, al final de la Cuarta Cruzada, propició que los tesoros de la cristiandad llegaran a Europa, reliquias y relicarios fueron destinados a diversas iglesias. (Franco, 2013, pp. 166-167) En algunas ocasiones los relicarios tenían la forma de pequeños

---

<sup>61</sup> Diccionario de la Real Académica Española (DRAE), edición del Tricentenario. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=WFlAxIK>, también se denomina retablo a un teatrín de títeres, esto coincide con la tercera acepción de la DRAE.



trípticos y eran obsequiados, este es el caso del tríptico Stavelot, realizado para contener dos pequeños relicarios bizantinos de la Vera Cruz, que Wibald de Stavelot recibió en 1154. (Franco, 2013, p.181)



**Fig. 44**

**Fig. 44, 44 a**

*Harbaville Triptych*. Triptyque: Déesis et saints. Siglo X, Bizantino. *Museo de Louvre*. Fotografía: Daniel Arnaudet. l.: 28,20 cm.; H.: 24,20 cm.; Pr.: 1,20 cm

Recuperado de: [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj\\_view\\_obj&objet=cartel\\_6467\\_63534\\_90-006363.jpg\\_obj.html&flag=true](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_6467_63534_90-006363.jpg_obj.html&flag=true)

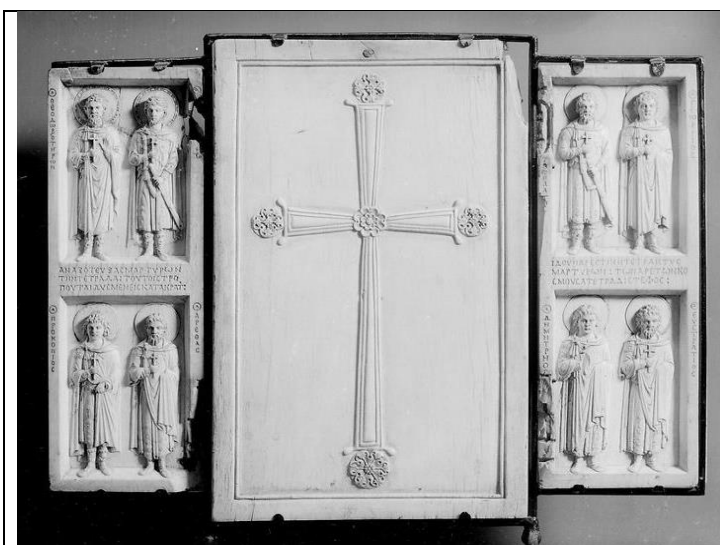


**Fig. 44 a** (panel central posterior)

Uno de los trípticos bizantinos más famosos es el Harbaville (**Fig. N° 44**), está dividido en tres paneles, el central y dos laterales. El panel central se divide en dos registros, en el superior presenta la Déesis, Cristo en Majestad acompañado de las figuras de la Virgen María y de san Juan Evangelista; a los lados y entre ellos y el trono divino, dos medallones con las efigies de ángeles, posiblemente los arcángeles Miguel y Gabriel. (Flamine, 2010, p. 142) (**Fig. 44, 44 a**). En la (**Fig. N° 41 a**), se observa la cruz en medio de plantas y espigas, decorada con flores. Moretti estudia el tríptico Casanatense<sup>62</sup> (**Fig. N°45, 45 a**), fabricado en Bizancio en el siglo X, el cual presenta en el registro superior de la caja central el tema de la Deesis. Se observa a la Virgen María a la diestra y a san Juan a la izquierda. La autora menciona tres trípticos con una manufactura y elementos similares: el tríptico Casanatense,

<sup>62</sup> Una inscripción en griego solicita la protección del Señor para Constantino VII, llamado Porfirogénito, que estaba enfermo el último año de su reinado. Constantino VII (913-959) fue un emperador bizantino del periodo post-iconoclasta o renacimiento macedónico. (Barberini y Sconci, 2009, p. 55)

el Harbaville y el del Vaticano. (Moretti, 2012, p. 225) En la Guía<sup>63</sup> Nazionale del Palazzo di Venezia, se menciona que el tríptico Casanatense era polícromo y dorado. (Barberini y Sconci, 2009, p. 55).



**Fig. N° 45**

**Fig. N° 45**

*Tríptico con Cristo tra santi e apostoli*  
Museo Nazionale di Palazzo Venezia  
Recuperado de:  
[https://cmc.byzart.eu/files/original/mar/biblioteca\\_classense\\_mario\\_mazzotti\\_archive/005\\_011\\_023858\\_01.jpg](https://cmc.byzart.eu/files/original/mar/biblioteca_classense_mario_mazzotti_archive/005_011_023858_01.jpg)  
También es denominado *Tríptico Casanatense*. Siglo X. Bizancio  
(cerrado 23,6 cm x 14,5 cm, abierto 23,6 cm, panel central de alto 29 cm)  
Tomado de *Viaggio di un trittico eburneo da Costantinopoli a Roma*. Note in margine al «Corpus degli oggetti bizantini in Italia» p.226 Simona Moretti



**Fig. N° 45 a**

**Fig. N° 45 a**

*Tríptico Casanatense*  
Tríptico eburneo interno  
Museo Nazionale del Palazzo di Venezia  
Fig. N° 45 b Tríptico Casanatense  
Detalle (Piso inferior)  
Tomado de  
<http://www.museoradio3.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-7817ca6f-ec74-4407-92db-942b577cb15c.html>



**Fig. N° 46.**

*Tríptico con Déesis y santos.*  
fines s. X - inicios s. XI. Marfil 25,2 x 33 x 2,9 cm (abierto), 25,2 x 16,7 x 5,80 cm (cerrado). Musei Vaticani Inv. 62441.  
Recuperado de:  
<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei>  
También en “Gli avori del «gruppo di Romano». Aspetti e problema” de Marco Flamige, 2010, fig. N° 4.

<sup>63</sup> Guía del Museo Nacional de Venecia, pieza 50.



En el registro inferior: Santiago, Juan el Evangelista, Pedro, Pablo y Andrés, y en la parte posterior la tabla central con el diseño de una cruz. En cada puerta cuatro santos mártires, con unas frases en griego que exaltan sus virtudes y su papel como defensores de la fe e intercesores ante Dios. (Moretti, 2012, p. 225) En las puertas (anverso y reverso) se observan santos, obispos y mártires de la tradición ortodoxa. (Franco, 2013, p. 172) El registro inferior del panel central en estos tres trípticos (Casanatense, Vaticano y Harbaville) recuerda el hieratismo y la frontalidad de los santos del sanmarkos ayacuchano, además los apóstoles llevan sandalias muy delgadas, dan la impresión de estar descalzos. En las pinturas de los frontales de altar románico hispánicos los apóstoles van con los pies desnudos, esto se observa también en la pintura de los primitivos cusqueños.

El Frontal de altar de los Apóstoles o de Estet, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, presenta una composición similar, pero está manufacturado con relieves de estuco, que alcanzó difusión durante el románico español. Similar convención de santos o santas en posición frontal y aspecto hierático, se percibe en las arquetas románicas.

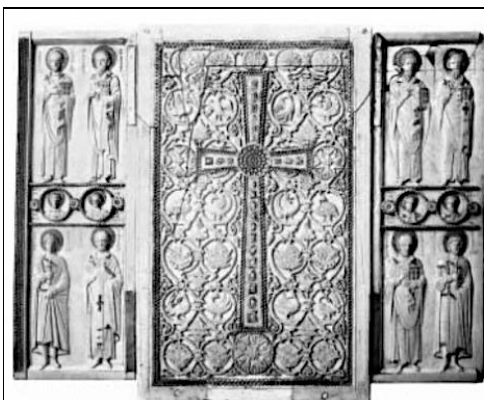
## **2.2 Dípticos, reliquias, arcas y frontales de altar**

En los frontales de altar y retablos medievales se observa a los Padres de la Iglesia y las santas mártires acompañando a la Virgen María, de manera similar que en las cajas de imaginero chucuiteñas, iconografía que se reafirma en la Contrarreforma católica, donde se exalta la figura del mártir.

La imagen del sufrimiento se presenta, pues, sin cesar a los ojos de los fieles. La época en la que nos encontramos es la de la exaltación del martirio. Los sucesos trágicos del siglo XVI hicieron comprender a los historiadores de la iglesia que un mundo nuevo había nacido de la sangre de los fieles inmolados; los mártires de otros tiempos se convirtieron en un ejemplo para el cristiano, que debía estar dispuesto, tanto en Europa como en las Indias, a dar su vida por su fe. (Mâle, 2002, p.146).

La figura del mártir se vincula a Cristo, los mártires mueren al mundo, para renacer en el Reino de Dios. La muerte es la prueba máxima del devoto, que debe estar dispuesto a derramar su propia sangre y no caer en la apostasía. En los reinos hispánicos durante los siglos XI –XII se dio un gran desarrollo de la eboraria, donde destacan las arquetas de estilo románico, como la Arqueta de San Pelayo, fechada en 1059, San Isidoro y la arqueta de las Bienaventuranzas, antes del 1063. Por otro lado, las tradiciones monásticas colocaban la cruz

y la crucifixión simbólica (vivir crucificado con Cristo) como los elementos para hacer frente al mundo y al pecado. En recompensa, la promesa de la alegría y la paz de Cristo resucitado. (Escámez, 2011, p. 76)



**Fig. 47**

Tríptico con Déesis y santos Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani Parte posterior Tomado de “Gli avori del «gruppo di Romano». Aspetti e problema” de Marco Flamige, 2010, fig. N° 4. <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-10-II-08-Flamine.pdf>

**Fig. N° 48**

*Trittico bizantino in avorio (posteriore)*  
Palazzo di Venezia – Trittico Casanatense  
Recuperado de Cultura Italiana del Ministero per i beni e le attività culturali:  
[http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work\\_77588](http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_77588)

**Fig. N° 49**

*Trittico portatile della Crocifissione di Cristo con la Madonna, San Giovanni Evangelista.* Abbazia di S. Maria di Grottaferrata, Corso del Popolo, 128, Grottaferrata (RM), Lazio - Italia - raccolta privata. Bizantino-cretense 1590 - 1610, secc. XVI/ XVII.

Tomado de [http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=en&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work\\_98350](http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=en&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_98350)

**Fig. N° 48**



**Fig. N° 49**



En los trípticos portátiles ebúrneos del siglo X, de procedencia bizantina, la iconografía de la cruz florida o como árbol de la vida es evidente, como en la parte posterior del *trittico Casanatense* (**Fig. N° 48**) que muestra la cruz florida, mientras en los siglos XVI a XVII la cruz ha migrado a la parte exterior como en el Trittico de la (**Fig. N° 49**). La forma y el estilo de la cruz ha cambiado en el tiempo, igual la materialidad como el marfil de trabajo cuidadoso, o la madera dorada y de factura más sencilla. Lo interesante es la presencia de la cruz, la forma básica de la caja, la cual no presenta coronación, siendo de formato rectangular, estos elementos lo vinculan con los sanmarkos antiguos que también presentan la cruz floreada. (**Figs. N° 47, N° 49**)

**Fig. N° 50***Frontal de altar de Esquiús*

Temple y restos de hoja metálica corlada sobre tabla

Segundo cuarto del siglo XII

Pintura románica

88 x 123 x 1,6 cm

Legado de Santiago Espona, 1958

*Museu Nacional d'Art de Catalunya*

Recuperado

de

<http://www.museunacional.cat/es/colleccionio/frontal-de-altar-de-esquiús/anonim-catalunya-taller-de-ripoll/065502-000>
**Fig. N° 51 b****Fig. N° 51****Figs. N° 51, 51, a,***Frontal de altar de San Pere de Ripoll*

Cataluña, románico, mediados del siglo XII (ornamentación del siglo XIII). Relieve escultórico en madera de sauce sobre tabla de pino rojo 101 x 186 x 23 cm

Procedente de la iglesia de Sant Pere de Ripoll (Ripollés)

Recuperado de Museu Episcopal de Vic:

<https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/romanico/frontal-de-altar-de-sant-pere-de-ripoll-mev-556>
**Fig. N° 51a (detalle)****Fig. N° 51 b detalle**

San Matías

**Fig. N° 51 a**

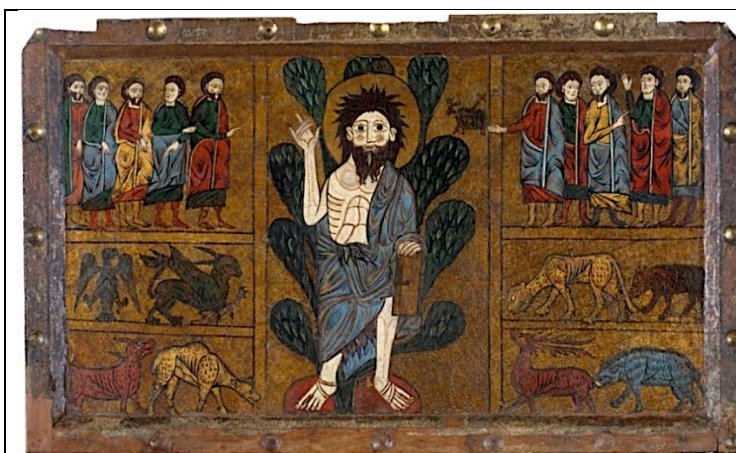
Interior de frontal de San Pere de Ripoll

Recuperado de

<http://www.artmedieval.net/castella/Sant%20Pere%20Ripoll.htm>

En la zona de los Pirineos y Cataluña destacan los frontales de altar pintados y en relieve policromado, con la presencia del apostolado y Cristo en Majestad en una mandorla y flanqueándolo sus discípulos de pie. (Figs. N° 50, y N° 51) La disposición de estos frontales de altar pudieron ser los referentes para la posición frontal y hierática de los santos en los



**Fig. N° 52***Frontal de altar de Gésera*<sup>64</sup>

Medieval románico, Siglo XIII

107 x 175,7 cm

Temple sobre tabla, estuco y fondo de corladura

Siglo: XIII

Procede de Gésera (Sabiñánigo, Huesca)

*Museu Nacional d'Art de Catalunya.*

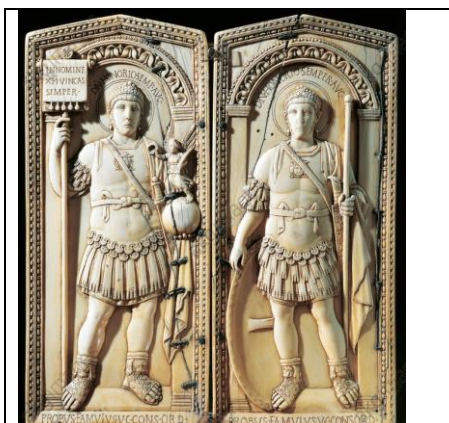
sanmarkos (relieves y cajones), aunque en los sanmarkos se representa también a los evangelistas Marcos y Lucas de esta manera.

El frontal San Pere de Ripoll (**Fig. N° 51, 51 a, 51 b**) está decorado con un borde rojo con flores como las cajas de imaginero peruanas, además se configura como un alto relieve, con figuras de apóstoles adosadas al fondo de la caja, lo cual recuerda al sanmarkos ayacuchano que contiene figuras talladas en piedra de Huamanga. En el frontal de altar de Gésera (**Fig. N° 52**), datado en el siglo XIII, se presenta a san Juan Bautista al centro de una composición de laterales tripartitos irregulares con 10 personajes en el sector superior y animales en los dos inferiores. Al lado izquierdo: águila, grifo, toro y dromedario, figuras asociadas a Cristo, mientras que en el opuesto: león famélico, oso, ciervo y jabalí. El león hambriento y esquelético es figura del maligno, también el oso y el jabalí tienen una connotación negativa. Esto evidenciaría la división entre el bien y el mal; próximos a los animales benignos y virtuosos se ubican los discípulos del Bautista, y en el registro inferior la fauna del mal y los fariseos (Sauté, 1982, párr 3).

El estuco en relieve y policromado es un elemento usado en el románico que se empleó en el arte peruano virreinal y se mantuvo en el arte popular peruano del siglo XIX. La iconografía bizantina y copta de los santos en posición frontal se difundió en los reinos de la península Ibérica, la composición con las dos hileras de apóstoles flanqueando a Cristo encerrado en una mandorla es paradigmática de los frontales de altar románicos españoles. Los altares ibéricos recuerdan el primer piso de los sanmarkos.

<sup>64</sup> Museu Nacional, Recuperado de: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-gesera/anonim/035702-000>

### 2.3 Dípticos, trípticos europeos y capillitas de santero



**Fig. N° 53**

*Díptico consular de Anicius Petronius Probus.* Tesoro del Duomo di Aosta Siglo IV. Recuperado de <https://www.akg-images.de/archive/Kaiser-Honorius-2UMDHUWRNL9KA.html>

La religión inspiró dípticos y trípticos de sumo primor, porque sus pequeñas dimensiones permitían su fácil traslado, en oriente y occidente, en religiones abrahámicas y no abrahámicas, aunque se remiten al arte romano. El díptico romano podía ser de madera, terracota o metal, siendo el díptico romano más antiguo, del siglo VIII ac., (Cracco, 2011, p. 77), algunos fueron retocados con elementos cristianos, dándoles un uso litúrgico. (Cracco, 2011, pp. 81-83) El díptico del cónsul Anicius Petronius Probus (**Fig. N° 53**), que representa al emperador Flavio Honorio tiene simetría axial y frontalidad, como los trípticos medievales

cristianos y los frontales de altar hispanos. Mendizábal afirma que los trípticos consulares cambian de materiales, en vez de marfil eran de madera y estuco policromado, insumos poco onerosos que permitían a la población, “adquirir cajas –relicarios manufacturadas por la artesanía local.” (Mendizábal, 2003, p. 118) Los trípticos portátiles bizantinos e italianos tuvieron gran difusión, al igual que las capillitas de santero españolas, posteriormente también se difundieron los trípticos hispano- filipinos. (Labán, 2016, p. 135) Subias Galter (1946), indicó los materiales de las capillitas de santero hispánicas, que fueron usuales en el románico ibérico como: madera tallada, recubierta de tela y yeso. (Mendizábal, 2003, p. 112) Mendizábal afirmó el origen popular de las capillitas de santero españolas, vinculándolas a los dípticos consulares (Mendizábal, 2003, p. 106) y las cajitas relicario que podían ser llevados de viaje. (Mendizábal, 2003, p. 112), La trasmutación de los trípticos ebúrneos en trípticos o dípticos votivos cristianos pintados o en relieve se dio para satisfacer las demandas locales. Subias Galter menciona la *capillita de santero de la Piedad* de la colección Junyent de Barcelona (**Fig., N° 54**), del siglo XVI y de tradición gótica (Subias Galter, 1946, p. 618), donde la convención de la imagería se vincula a los trípticos bizantinos y románicos, presenta un fondo labrado o tapizado y en las puertas unos ángeles con palmas, de apariencia andrógina, casi femenina, sobre una nube. La imagen de la Piedad fue realizada en bulto redondo. La forma de la estructura de la caja se asemeja a algunas cajas de imaginero. En la colección Mares se conserva una Capillita de Santero con la imagen de la Virgen con el Niño (**Figs. N° 55, fig. N° 55 a**), estaba policromada. La caja remata en arco de medio punto, y en

las puertas interiores la decoración es fitomorfa. Las imágenes talladas de la Virgen y el Niño están protegidas con una malla con cerradura. Este tipo de capillita es llamada “de captiri”, siendo de procedencia catalana, su uso aún se conserva en la zona pirenaica. La capillita presenta reminiscencia del barroco, sería una supervivencia de la tradición barroca, en clave popular. (Subias Galter, 1946, p. 618)

**Fig. N°54**



**Fig. N° 54**

*Capillita de Santero de la Piedad.* Colección Junyent de Barcelona, XVI. Tomado de: *Arte Popular en España* (1946), fig. 446, p. 518.

**Fig. N°55**

*Capelleta portàtil de la Mare de Déu del Roser.* Siglo XVIII

Lugar de manufactura:  
Girona, Empordà- Cataluña.  
Dimensiones: 29 x 16 x 11  
cm

Museu Frederic Mares-  
Colección Frederic Marès  
Deulovol



**Fig. N° 55 a**

Capillita de Santero (Captiri). Colección Mares, XVIII. Tomado de: *Arte Popular en España* (1946), fig. 447, p. 519.



**Fig. N°55**

Recuperado de:

[https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet\\_del\\_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1](https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1)

Esta capillita se conserva en el Museu Frederic Mares en Cataluña, fue denominada *capelleta portàtil de la Mare de Déu del Roser*<sup>65</sup> (**Fig. N° 55**), es una capillita portátil catalana de la Virgen María, y es la que muestra Subias Galter en 1946, teniendo elementos

<sup>65</sup> Roser significa rosas, aludiendo a las rosas y al rosario, símbolo mariano, es una devoción pirenaica medieval catalana.

en común con las cajas de imaginero peruanas. La decoración interna de las puertas presenta un borde rojo, destacando el contraste rojo y verde (rojo-rosas y verde tallos). Existían capelletes de la Madre de Dios del Roser de uso privado, otras ligadas a cofradías. (Capdevila i Werning, 2015, p. 222) Otra capelleta (**Fig. N° 57**) es similar a las cajas de Chucuito. Amengual en su diccionario menciona que *captiri* significa limosna, demanda (Amengual, 1858, p. 342), la *Gran enciclopèdia catalana* la describe como: “*Captiri*: f. Bacina d’acaptar, en què generalment hi ha la imatge del sant per al culte del qual hom acapta”. Mientras en el Diccionari català-castellà se dice: “*Captiri*: m. 1. [acapte] colecta f, cuestación f, postulación f. 2. [d’acaptar] bacín.”

Queda claro que *captiri* es pedir limosna, los bacines de *captiri* son objetos litúrgicos de diferente manufactura que las capillitas de santero (capelleta de santer) tipo *captiri*, pero ambos objetos servían para recoger las limosnas. Otros objetos diferentes en su función y forma son las bacías o bandejas petitorias, realizadas en cobre y conocidas como “bacines de *captiri*” en Cataluña. (Subias Galter, 1946, p. 418, fig. 327,328) En el país Vasco hay objetos semejantes denominados cepillos limosneros y platos petitorios.<sup>66</sup> En el Perú son llamados demandas o platos limosneros. Sobre la traducción de capelleta, según el *Diccionari català-castellà*, tenemos: Capelleta: f. [capella petita] capillita, [fornícula] capilla, hornacina. La capelleta es una capillita, otra acepción es capilla u hornacina, siendo capelleta en singular y capelletes en plural. En la *Gran enciclopèdia catalana* se dice: “Capelleta: f. Cristianisme. 1. Capella petita. Caixeta que conté una imatge i que hom duia de casa en casa per a ésser-hi venerada en la pràctica de la visita domiciliària. Simulacre de capella que porten els ermitans per a la capta”.

En la exposición *Capelletes d’aplegador: la devoció transhumant*, se observa a un aplegador con una Capelleta portátil. El Museo Etnográfico de Ripoll conserva varias capelletes d’aplegador, el término aplegador se traduciría como persona que pide limosna. La *Gran enciclopèdia catalana* dice: “m, f. Aplegador /aplegadora: Persona que capta i demana moina per a algun santuari o alguna ermita. m. Santer. Home que va de poble en poble portant dins una caixa o capelleta la imatge d’un sant i demanant almoina per devoció a aquell sant.”

<sup>66</sup> Patrimonio Cultural ENSIME. Recuperado de: <https://apps.euskadi.eus/web01-apemsime/es/v09aNucleoWar/ciuBuscarSimple.do?idObjeto=942>





Fig. N° 56



Fig. N° 56 a

Fig. N° 56, 56 a

*Aplegador con capelleta de Catlar*

Exposició: *Capelletes d'aplegador: la devoció transhumant*

Recuperado de: <https://etnologia.blog.gencat.cat/author/museudelrter/page/7/>

Fig. N° 57

*Capelleta d'aplegador de la Mare de Deu de Catlar*<sup>67</sup> (1799)

Materiales : fusta / tallat (T. Fusta), pintura. Dimensiones: 27,5 x 17 x 10 cm.

Ingreso de la donación: 1921 *Museu Etnogràfic de Ripoll*<sup>68</sup>

Imagen tomada de En *Rescat* en número 19, mayo de 2012, p.66.

También en: <http://museusenlinia.gencat.cat/eMP/eMuseumPlus?service=EexternalInterface&module=collection&objectId=1760849&viewType=detailView>



Fig. N° 57

Fig. N° 59

*Capelleta d'ermita Vierge à l'Enfant*

Localidad: Francia: Languedoc-Roussillon; Pyrénées-Orientales; Cabestany.

Colección particular

Fotógrafo: Ferron, 1958

Ministère de la Culture (France) - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine - diffusion RMN

Tomado de: [http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=AP58P0236\\_2](http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=AP58P0236_2)

Fig. N° 58

*Capelleta de captiri de l'ermità*

Tomado de RECULL DE DOCUMENTS (III) por Pere Roura i Sabà en: <http://www.massanetdecabrenys.com/doc3.html>

Fig. N° 59



El santer es un santero, un hombre que recorre los pueblos portando una caja o capilla con la imagen de un santo, demandando o solicitando limosna, según la definición es similar al aplegador, pero ligado a un santuario o ermita, pudiendo ser un aplegador o una aplegadora. El aplegador lleva la caja colgada al cuello por medio de una tira, su atuendo es un traje formal y de gran prestancia, lleva una gorra, único elemento que resalta en su sobria vestimenta (**Fig. N° 56**), mientras el ermita o ermitaño viste con terno, corbata y camisa, también lleva la misma gorra que el aplegador, la cual es de color rojo. (**Fig. N° 60**).

La capelleta de captiri de l'ermità (**Fig. N° 58**) es funcional y formalmente similar a la capelleta d'aplegador, ambas contienen una imagen, y llevan una tira de cuero para ser colgada en el cuello. (**Fig. 59, 60, 61**) Algunas tienen forma de tríptico portátil, mientras otras solo una puerta, pueden ser de metal y de medianas dimensiones como la Capelleta d'ermita Coustouges (**Fig. N° 61**), además existieron otras de madera y pequeñas dimensiones. (**Fig. N° 55, Fig. 57, Fig. N°59**)



**Fig. N°60**

En Un bel éclairage national pour la “capelleta”. Recuperado de:  
<https://www.lindependant.fr/2017/08/07/un-bel-eclairage-national-pour-la-capelleta,3040339.php>



**Fig. N°61**

*Capelleta d'ermita Coustouges*

Crédit photo: Pays d'Art et d'Histoire Transfrontalier les Vallées Catalanes du Tech et du Ter. En el periódico *Le Parisien*, artículo Capelleta - Eglise Sainte-Marie - Journées du Patrimoine 2016. Recuperado de <http://montpellier.aujourd'hui.fr/etudiant/sortie/jep-capelleta-eglise-sainte-marie-journees-du-patrimoine-2016.html>.



**Fig. N°58**

Capelleta de captiri de l'ermità  
<http://montpellier.aujourd'hui.fr/etudiant/sortie/jep-capelleta-eglise-sainte-marie-journees-du-patrimoine-2016.html>

<sup>67</sup> La obra fue restaurada por el *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya* (CRBMC), donde se reavivó la policromía, la ficha técnica se tomó de Museus en línia.

<sup>68</sup> Durante los siglos XIX- XX se mantuvieron en uso las capillitas devocionales portátiles en Cataluña, muchas ingresaron al Museu de Ripoll a inicios del siglo XX, el museo mantiene alrededor de 10 capillitas o capelletes.





**Fig. N° 62**

*El freru.*

Dibujo a la pluma de José Fernández-Cuevas y García de la Mata.

Murguía, Manuel y Cuevas, José. (dirs.). (20/09/1879), *La Ilustración Gallega y Asturiana: revista decenal ilustrada*, año 1, tomo I, N°26 p.309.

Recuperado de:

[http://biblioteca.galician.gal/pt/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=156](http://biblioteca.galician.gal/pt/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=156)

También en CERES Colecciones en Red se dice: Grabado titulado “El Freru”



**Fig. N° 63**

*El Freru en Recuerdos de Asturias. Bosquejos de Tipos y costumbres de la revista La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo I, n° 4, 1879, p. 42.

Composición y dibujo de José Fernández-Cuevas y García de la Mata

Cuevas.10/02/1879

Muséu del Pueblu d´Asturies

Tomado de CERES: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

También en:

[http://biblioteca.galician.gal/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=156](http://biblioteca.galician.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=156)

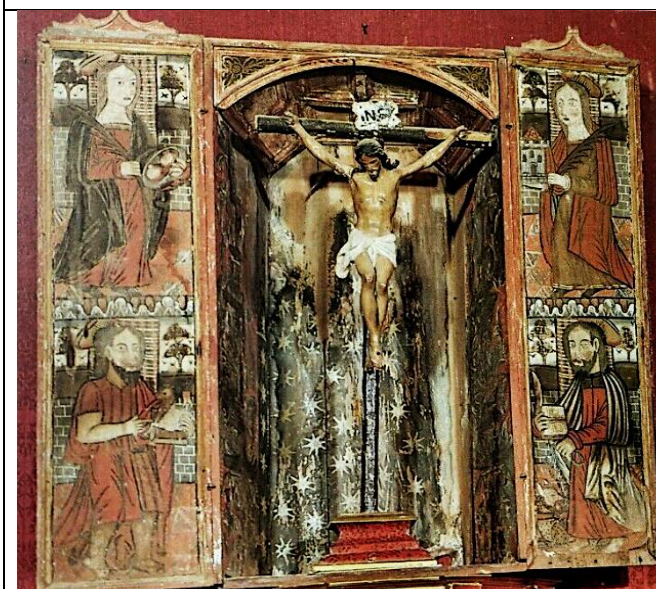
Se observa en un grabado que el *freru* es un hombre con una gorra o montera que porta una capillita tipo tríptico con una imagen y un bastón, mientras con una mano extendida recibe la limosna que le da una mujer, la capelleta no presenta diseño en las puertas (**Fig. N°62**). El freru fue un personaje típico asturiano que recorría las montañas y pueblos con una capillita, así sería un aplegador o un santero, que salía en pos de limosnas para el santuario, y era un hombre mayor de 30 años. Como premio a su abnegación, servicio y devoción, el sacerdote le otorgaba el cargo. El frerú es retratado como un hombre admirable, narrador de historias fantásticas, tradiciones religiosas y supersticiones. (Placer, 1879, pp. 44-45) En un dibujo el freru (**Fig. 63**) es un anciano con su capelleta de santero y su bastón, la capelleta tiene diseño floral, y lleva la efigie de una santa o una Virgen. La presencia de la Virgen y el Niño es una constante en las capillitas de los Pirineos españoles y franceses, igual el diseño fitomorfo o floral. Las dimensiones de la capelleta de Catlar y la del Roser

son similares al cajón sanmarkos, pero más grandes que las cajas de imaginero de Chucuito, aunque los retablos portátiles de Copacabana del siglo XVII tienen un tamaño parecido. La forma de las capelletes pirenaicas son similares a las cajas de imaginero de Chucuito, rematan en arco de medio punto, y están relacionadas con una ermita o santuario mariano.



**Fig. N° 64**

*Tríptico portátil do Calvário e Anunciação.* Escuela portuguesa  
Época: Siglo XII-XIV. románico  
Museo de santa María de Lamas  
Recuperado de:  
<http://museudelamas.blogspot.com/2016/03/alto-e-baixo-relevo-de-um-triptico-do.html>



**Fig. N° 65**

*Altar-portátil de santa Águeda, santa Bárbara, san Juan y san Bartolomé*  
Iglesia parroquial de san Esteban  
Principios siglo XVI, Acebeda (Madrid)  
Recuperado de  
<http://www.apintoresyescultores.es/el-retablo-madrileno-en-el-siglo-xvii/>

El *Tríptico portátil do Calvário e Anunciação* (**Fig. N° 64**), es un relieve esculpido en madera dorada y policromada que representa en la parte central, bajo una cubierta en arco de medio punto, la Crucifixión con un Cristo de cuatro clavos de acertada formalización del cuerpo y el manto de pureza. A los costados de la cruz, un ángel y la Virgen María configuran la escena de la Anunciación, desde el punto de vista dogmático representan la Encarnación y su muerte redentora. Cristo está en posición frontal, pero con la cabeza de perfil, tallado al igual que las figuras de las portezuelas. La Virgen y el ángel están pintados sin tener relieve. En las puertas dos santos en postura hierática, con idéntica postura y ropaje, no llevan atributos iconográficos, pero se distinguen por ser imberbes y tener las manos juntas en

actitud orante. Sus facciones son enteramente románicas, ojos almendrados, nariz triangular y larga. En el altar portátil de la iglesia de san Esteban de Madrid (**Fig. N° 65**), se puede observar al centro la imagen de un Cristo de tres clavos, de manufactura posterior a la caja.

La forma es rectangular sin remate o coronación. En las puertas cuatro apóstoles, dos mártires cristianas y dos santos. Las santas mártires son muy similares, las diferencia los atributos y el color del manto. El borde de la caja está pintado de rojo, similar a los sanmarkos peruanos. La postura y repetición de las imágenes sagradas recuerda las cajas de imaginero de Chucuito. La pintura de las puertas es de posible factura popular, tal vez supervivencia del románico dada las proporciones de los santos de cuatro cabezas. Por sus atributos reconocemos a santa Bárbara que lleva la torre y, debajo de ella, la figura de san Juan. En la puerta izquierda se observa a santa Águeda, que porta un plato con sus senos, san Bartolomé con un cuchillo en una mano y en la otra una cuerda con la cual sujeta al demonio (Monreal, 2000, p. 202), adicional a esto el santo tiene un libro abierto. El demonio está pintado según la concepción medieval, como un ser serpentiforme o draconiano con cara de hombre, cuernos y cuerpo de reptil.

Respecto a los trípticos portátiles, en un trabajo previo mencionamos la presencia de dos tipos de trípticos góticos: Semejantes a retablos abrideros, de pequeñas dimensiones, como los trípticos bizantinos y con imágenes talladas de marfil o pintadas, otros similares a retablos de altar, de grandes dimensiones y revestidos de pan de oro. (Labán, 2016, p. 113)





**Fig. N° 68**

*Trittico con la Vergine incoronata e i santi Giovanni Battista e Evangelista*

Primera mitad del siglo XIV (1320-1340)

También en Manzari (2008, p.116).

Colección privada, Italia

Dimensiones: 8. 6 x 4. 9 cm (centro), 8 x 2. 5 cm (puerta izquierda), y 8x2. 4 cm (puerta derecha).

Recuperado de

[http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/959CA022\\_4ebb5a33.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/959CA022_4ebb5a33.html)



**Fig. N° 67.**

*Trittico dipinto. La Madonna in trono con il Bambino tra Santa Dorotea e Santa Caterina d'Alessandria; l'Angelo annunciante e San Francesco; la Vergine annunciata e San Bernardino.* Ambito fiorentino, altra

Attribuzione: scuola marchigiana tavola/ pittura a

tempera. cm. 40.3 (la) 47 (a) sec. XV (1450)

Museo d'Arte della Città

Recuperado de: [http://bbcc.ibr.regione.emilia-](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=55740)

[romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=55740](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=55740)



**Fig. N° 66.**

*Altarelo portatile*

Madonna con Bambino, Santi

Dati tecnici: tavola, cm 29 x 39

Anónimo emiliano sec. XIV

Tomado de Fondazione Zeri:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/10597/Anonimo%20emiliano%20sec.%20XIV%2C%20Madonna%20con%20Bambino%2C%20Santi>



**Fig. N° 69**

Trittico piccolo de Paggese

Ubicación anterior: Chiesa di San Lorenzo.

Ubicación actual: desconocida, la obra fue robada.

Recuperado

de [http://www.paggese.it/mappa\\_itinerari/chiesa-di-san-lorenzo/](http://www.paggese.it/mappa_itinerari/chiesa-di-san-lorenzo/)





**Fig. N Fig. 70 a**

*Tríptico de la Epifanía (Cerrado)*

1500-1510

Fuente: Retablos Flamencos Esculpidos en España.

Recuperado de

<http://retablosflamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-la-epifania/historia>



**Fig. N° 71 Fig. N° 71**

*Tríptico de la Adoración de los Magos*

Escuela de Bruselas. Madera tallada y policromada

Siglo XV (1500-1505). Victoria and Albert Museum.

Recuperado de:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O71857/adoration-of-the-magi-triptych-unknown/>



**Fig. N°72** *Portable altar*, c. 1525 - c. 1540

23.3cm x 14.5cm, Bruselas, Rijks Museum

Recuperado

de:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-1958-40>



**Fig. N°70 a**

**Fig. N°70**

*Tríptico de la Epifanía*<sup>69</sup>

Escuela de Navarra, siglo XV

Madera tallada y policromada

Dimensiones: 23,5 x 28 x 7

abierto

Parroquia de san Pedro de

Artajona en Navarra.

Recuperado

de:

<http://www.encyclopediana-varra.com/wp-content/uploads/1672.gen02110018.jpg>

Asimismo, la tradición de los altares portátiles y trípticos tuvo gran acogida en de Italia: (Figs. N° 66, 67, 68, 69) *Il trittico eburneo* (Fig. N° 68) estuvo policromado, aunque el color ha fugado del soporte. Las figuras de san Juan Bautista, Juan Evangelista y la Virgen con el Niño están en arcos trilobulados. En cada puerta hay un santo, ambos miran al interior, san Juan Bautista porta el cordero y el evangelista la pluma. La forma de la caja es rectangular,

<sup>69</sup> Está datado en Bruselas entre 1500-1510 por el proyecto virtual *Retablos Flamencos Esculpidos en España*.

sin decoración externa y de puertas ligeramente asimétricas. La presencia de los santos Juanes es usual en la pintura popular cusqueña y san Juan Bautista está presente en las cajas de imaginero.

El retablito de la iglesia de san Pedro de Artajona, dado a conocer en 1985 (**Figs. N°70, N° 70 a**), formalmente se clasifica como un pequeño tríptico de viaje. Según J. Leeuwenberg (1958, 95-108), presenta el tema de la Epifanía con tallas de bulto redondo, la obra se considera de la escuela de Navarra, pero según Gómez (2004, p. 66-67) sería flamenca, de Amberes. Es formalmente un tríptico gótico que remata en arco de medio punto con tracería, y en el exterior no presenta decoración (**Fig. N° 70 a**), como las cajas de imaginero peruanas. En las puertas están las figuras de dos Reyes Magos sobre peanas, que miran hacia el Niño Jesús, al centro. Las dimensiones de tamaño medio son similares a las cajas de imaginero peruanas. El *Tríptico de la Adoración de los Magos* (**Fig. N° 71**) de la escuela de Bruselas presenta igual tema e idéntica composición, aunque existen leves diferencias. Ambos trípticos están dorados y policromados, pero el del Victoria and Albert Museum presenta un elemento triangular en la parte superior de la escena central y tracerías en los tres paneles. El tríptico de Londres (**Fig. N° 72**) muestra a Cristo como Varón de Dolores, en las batientes de las puertas hay dos ángeles sobre peana, las figuras de los mensajeros de Dios son casi idénticas.

Estos trípticos medievales presentan una caja rematada en arco de medio punto, forma también usual en los altares portátiles de la Virgen de Copacabana y en las cajas de imaginero de Chucuito. La representación de los santos sin atributos iconográficos y con la “estereotipación” marcada que se da en los trípticos medievales es parte de una simplificación o síntesis formal, no sólo atributo del arte popular. Las obras devocionales de otrora respondían a una convención sagrada de un mundo atemporal, mostraban la concepción de lo divino, y no intentan representar el mundo de manera objetiva. Burckhardt menciona que el arte sagrado cristiano tiende a la simplificación formal y a lo esencial, (Burckhardt, 2000, p. 80) pudiendo tener una “apariencia infantil e “ingenua” (Burckhardt, 2000, p. 87), lo mismo ocurre con algunas obras de arte popular que tuvieron función devocional, responden a lo sagrado y a la convención artística.

**Fig. N° 73****Fig. N° 73**

*Tríptico catalán*

Autor: Cabrera, Jaime

Grosor máximo = 3,70 cm;

Anchura máxima = 65 cm;

Altura máxima = 66,50 cm

Siglo XV

*Museo Arqueológico Nacional*

Fotógrafo: Patricia Elena Suárez

Fuente: Ceres

Recuperado de

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=52401>

**Fig. N° 74**

*Tríptico con la Virgen y el Niño, santa Catalina y santa Eulalia.* (Google Arts & Culture)

Joan Mates. Cataluña. Dimensiones: 55 x 61.5 cm. Pintura al temple sobre madera.

Estilo Gótico. Fines del siglo XIV, inicios del siglo XV. Museu Episcopal de Vic

Fotografía del Museu Episcopal de Vic, Recuperado de

<https://www.museuepiscopalvic.com/es/col·leccions/gotic/triptico-con-la-uirgen-y-el-nino-santa-catalina-y-santa-eulalia-mev-19>

**Fig. N° 74****Fig. N° 75, 75a**

*Private Devotional Shrine.* Lugar: Alemania, 1490. The Metropolitan Museum of Art

Dimensions: Overall (open): 33.5 x 30.2 x 7.5 cm

Recuperado de

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/469931>

De acuerdo a la ficha museográfica, el *tríptico catalán* (**Fig. N° 73**) es de estilo gótico, en la tabla central presenta la figura de la Virgen María rodeada por ángeles músicos que se distribuyen en tres registros laterales: del lado izquierdo el arcángel Gabriel, san Francisco recibiendo los estigmas y santa Catalina; del lado derecho la Virgen, san Antonio Abad y san Sebastián. Señala la ficha técnica que aparece en la Red Digital de Colecciones de Museos de España, que el *Tríptico catalán* en Ceres es de la escuela catalana, relacionada al ítalo- gótico sienés, dominante en la corte de Aragón. En el registro superior de las puertas se observa la Anunciación, en la puerta derecha el arcángel Gabriel y en la otra, al mismo nivel, la Virgen María sedente leyendo las escrituras.





Fig. N° 75 (abierto)



Fig. N° 75 a (cerrado)

Esta iconografía es usual en trípticos catalanes e italianos, siempre aparece en el registro superior, también en algunas cajas de imaginero de Chucuito se representa la Anunciación en el ático.

*El Tríptico con la Virgen y el Niño, santa Catalina y santa Eulalia (Fig. N° 74)*, presentan dos registros en las puertas: en el superior izquierdo el arcángel Gabriel y en el derecho la Virgen María, que configuran la escena de la Anunciación. En el segundo registro, en la puerta izquierda santa Catalina de Alejandría y en la opuesta santa Eulalia de Barcelona, las santas están haciendo pendante.

Los trípticos medievales presentan usualmente una hagiografía vinculada al ciclo Cristológico o Mariano. En un tríptico gótico alemán (Figs. N° 75, 75 a), el predominio de santas mártires es evidente. Santa Ana está de pie sosteniendo las figuras de la Virgen y el Niño. En las puertas las figuras de santa Catalina de Alejandría con libro y espada, y santa Bárbara sin la usual torre, pero con un vaso eucarístico. (Fig. N° 75 a) La presencia de santa Catalina de Alejandría y santa Bárbara son usuales en las cajas de Chucuito.

		<p><b>Fig. N° 76</b>  <i>Capillita de santero, relicario.</i>          Siglo XVIII. Altura = 4,50 cm;          Anchura = 2 cm; Peso = 20,65 gr          Materiales: plata, hueso.          Lugar de Producción: Castilla y León.          Museo Sorolla          Foto: Susana Vicente Galende          Fuente: CERES          Recuperado de  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MSM&amp;Ninv=70057">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MSM&amp;Ninv=70057</a></p>
		<p><b>Fig. N° 77</b>  <i>Relicario "capillita de santero"</i>          Altura = 4,70 cm; Anchura = 2,70 cm;          Peso = 38,90 gr          Niño Jesús. Siglo XVIII          Lugar de Producción: Castilla y León.          Museo Sorolla          Material: plata, pasta y cristal.          Foto: Susana Vicente Galende          Fuente: CERES  <a href="http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MSM&amp;Ninv=70048">http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MSM&amp;Ninv=70048</a></p>
	<p><b>Fig. N° 78</b>  <i>Capillita de Santero tipo Captiri</i>          Capelleta portàtil de la Mare de Déu del Roser.          Siglo XVIII          Museu Frederic Mares- Colecció Frederic Marès Deulovol          Tomado de:  <a href="https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1">https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1</a></p>	

La tradición de las capillitas de santero hispánicas, están relacionadas a la devoción privada, existen de diversas dimensiones. Una capillita de santero (**Fig. N° 76**) de diminutas dimensiones presenta 4.5 cm de alto y de ancho 2cm, la caja es de plata y la figura de la Virgen trabajada en hueso a similitud del marfil o alabastro. La policromía es mínima, solo en las orlas del vestido y el manto celeste. En otra capillita de santero (**Fig. N°77**), y de acuerdo a la ficha técnica de la red CERES, la figura con cesta y flores es el Niño Jesús con una canastilla, la caja también es de metal, y termina en arco de medio punto, ambas son de Castilla y León, y están datadas en el siglo XVIII. Presentan una argolla posiblemente para ser colocada en un collar.

Subias Galter (1946, fig. 391, p. 460) presentó diversas capillitas de santero, unas eran tipo relicario usadas como pinjante en los collares de la zona noroeste de España, desde donde se difundieron por otras regiones, para la devoción a la Virgen y los santos. (Subias Galter, 1946, pp. 612-613) Una capillita de santero tipo relicario con la escena del Calvario presenta una pequeña portezuela y la caja es de metal. (Subias Galter, 1946, p. 460) Existieron otras de mayor tamaño, tipo tríptico o retablo portátil, llamadas capillitas de aplegador o del ermitaño, también denominadas capillita de santero tipo captiri (**Fig. N° 78**), como mencionó Subias Galter. La característica de las capelletes o capillitas que portan los alegadores en pos de limosna es que tienen arco de medio punto, como las capillitas de santero de Castilla y León, pero la diferencia es la presencia de puertas.

## 2.4 Trípticos hispanofilipinos y americanos

Los trípticos hispanofilipinos y americanos fueron realizados en marfil y presentan figuras de la hagiografía católica. El tríptico *The Virgin of the Immaculate Conception (Tota Pulchra)* (**Fig. N° 79**); con san Juan Bautista, san Francisco de Asís, san Juan Evangelista y san Antonio de Padua, presenta una iconografía usual en las cajas marianas del XVII-XVIII y en las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX. En el panel central del tríptico el tema de la *Tota Pulchra*, la Virgen con los brazos cruzados sobre el pecho está rodeada de las Letanías



**Fig. N° 79**

*Tríptico de la Inmaculada (Tota Pulchra)*

Marfil

Height: 14.6 cm, Width: 18 cm open,  
Width: 8.8 cm of central panel,  
Width: 4.4 cm of left panel, Width:  
4.4 cm of right panel. Origen:

Hispano –filipino.

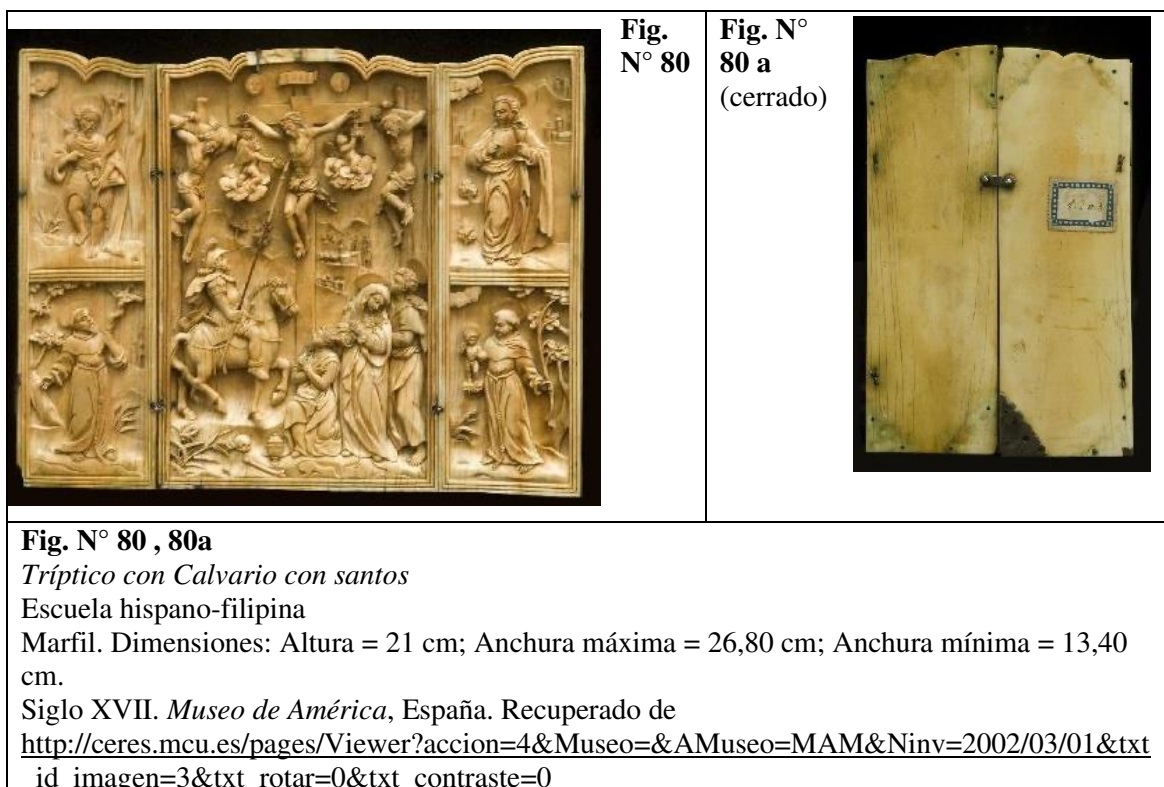
1600 - ca. 1620

*Victoria and Albert Museum*

Recuperado de

<http://collections.vam.ac.uk/item/O87479/the-virgin-of-the-immaculate-triptych-unknown/>





Lauretanas, sobre la luna y unas nubes, en la parte superior del panel el sol, la luna y el Padre Eterno la mira en acción de bendecirla y, en la mano izquierda, sostiene el orbe. Las batientes de las puertas están divididas en dos niveles, en el superior san Juan Bautista y haciendo pendante se observa a san Juan Evangelista, en el inferior san Francisco frente a san Antonio.

En el *Triptico del Calvario con santos* (**Fig. N° 80**) se representa el drama de la pasión de Cristo en la escena central, Jesucristo aparece entre los ladrones y es traspasado por la lanza, dos ángeles recogen su preciada sangre. Sobre la cruz el rotulo INRI, y a los lados el sol y la luna. Los astros aparecen en los trípticos europeos, en los hispano-filipinos y en las cajas de imaginero peruanas, por ello son de raigambre cristiana y, no necesariamente, símbolo de la resistencia andina cuando se muestran en las obras americanas.

En la parte inferior del panel central están el soldado a caballo y la Virgen acompañada de Maria Magdalena y Juan Evangelista. La escena presenta gran dinamismo y un manejo técnico preciosista, con una riqueza de volúmenes en altoprelieve. Las puertas son similares al tríptico de la Inmaculada, los santos son los mismos, e idénticas sus posturas, salvo mínimas variaciones, pero pensamos que no pertenecen al mismo artista, ya que el *Tríptico del Calvario* utiliza planos de profundidad y mayor detalle en la talla. Posiblemente en

ambos se usaron estampas como referentes. *El tríptico del Calvario* no presenta un diseño al estar cerrado, igual que algunos europeos. (**Fig. N° 80 a**)

**Fig. N°81**



**Fig. N° 81**

*Triptico de san Jerónimo penitente*

Manila, siglo XVII.

Casa Museo Cayetano Gómez Felipe. La Laguna.

Fuente:

*La casa indiana. Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna* (Pérez, 2017, p. 87). Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=705662>

**Fig. N° 82, 82 a**

Tríptico de san Jerónimo con santos  
Marfil

Museo de las Américas

Dimensiones: altura = 8 cm, anchura máxima = 9,60 cm, anchura mínima = 4,80 cm

Fuente: CERES. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=06914>



**Fig. N°82**

**Fig. N° 82 a**

Tríptico  
cerrado



El tríptico de la (**Figura N° 81**) presenta decoración floral en el fondo de la caja central y también en las batientes de las puertas, pero el tríptico de la (**Figura N° 82**) tiene tres placas de marfil con tres santos. La cuarta placa se ha perdido, en su lugar existe una pintura de la Virgen con el Niño. Los santos que aparecen en las puertas son: san Antonio de Padua, san Francisco y una santa (podría ser santa Bárbara). La presencia de san Francisco de Asís y san Antonio de Padua, santos franciscanos en trípticos abrideros de marfil y en las cajas



de imaginero, pensamos se vincula a su labor de predicación y conversión de almas, sumado a la necesidad de evangelización de los territorios de Ultramar en el siglo XVII. Durante el siglo XVII, la exaltación de la penitencia y las imágenes de piedad cobraron nuevos bríos, en los dos trípticos se representó a san Jerónimo penitente, ambos presentan la misma temática central, con idéntica composición y símbolos. En el panel central de ambos trípticos san Jerónimo penitente está arrodillado, observa un crucifijo, debajo hay una calavera y un león. La caja central remata en arco trilobulado, y las batientes de las puertas están divididas en dos espacios. Estos trípticos hispano-filipinos fueron realizados por artistas orientales, posiblemente usando estampas de referencia. Igual que el tríptico del calvario con santos, no presenta decoración externa. (Fig. N° 82 a)



Fig. N° 83



Fig. N° 83 a



Fig. N° 83 b



Fig. N° 84



Fig. N° 84 a



Fig. N° 84 b

Fig. N° 83

*Triptico*

Origen: Virreinato de Nueva España (Mexico)

1575-1600. Dimensiones: 8 cm Base to top of suspension loop, Width: 7.8 cm Across open wings

Fig. N° 84

*Triptico con Descensión de la cruz*

1500-1600

México, Virreinato de Nueva España

British Museum

when laid flat (maximum width), Width: 4.3 cm Across front of triptych when closed, includes hinges, Depth: 1 cm Front to back when triptych closed. Victoria and Albert Museum. Recuperado de <a href="http://collections.vam.ac.uk/item/O98009/triptych-unknown/">http://collections.vam.ac.uk/item/O98009/triptych-unknown/</a>	Recuperado de <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=377596001&amp;objectId=30620&amp;partId=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=377596001&amp;objectId=30620&amp;partId=1</a>
--	---

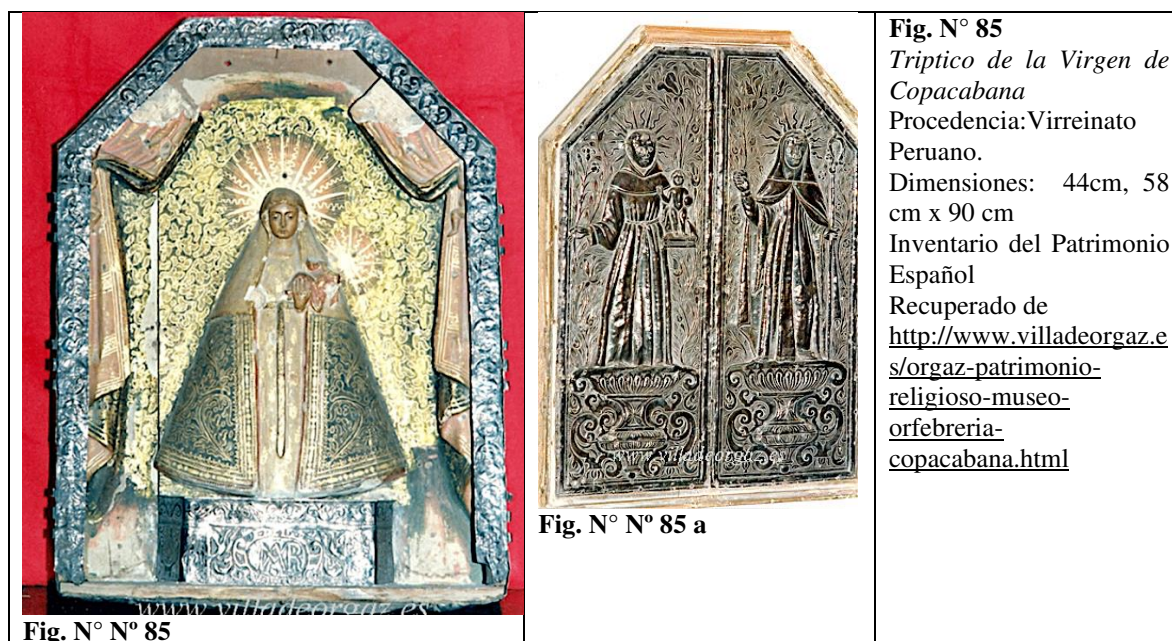
Un diminuto tríptico colgante mexicano del siglo XVII (**Fig. N° 83**), presenta la escena del Descenso de la cruz en la caja principal. El tríptico está constituido por una caja de plata con diseños florales en la parte posterior y frontal (**Figs. N° 83 a, 83 b**), cuidadosamente repujados. La forma general de la caja es de arco de medio punto, su configuración recuerda a las capillitas de santero de pequeñísimas dimensiones. La escena central se divide en dos niveles, el superior donde Cristo es bajado de la cruz, y una inferior donde la Virgen está rodeada de discípulos. La Virgen y Cristo son de tamaño superior al resto de los personajes. Las batientes de las puertas presentan dos divisiones, y en cada registro se representa una escena relacionada a la Pasión de Cristo. Fueron cuatro escenas, pero una se ha perdido. En la puerta derecha Cristo con la cruz a cuestas; en la izquierda: la Verónica con la santa faz, mientras que en la inferior está Cristo coronado de espinas, con manto y palma en las manos. Las figuras no son de marfil, pero presentan un tratamiento volumétrico, y están adosados a la caja.

El tríptico (**Fig. N° 84**) es colgante, semejante al pequeño tríptico del Descendimiento, el tema del panel central es el mismo, las portezuelas estan divididas en dos, con escenas asociadas a la Pasión de Cristo. Tambien la caja es de plata y las puertas externas y la parte posterior presentan diseños florales, es formalmente similar a la del British Museum, ambos trípticos son de México y datados en el siglo XVI. La diferencia estriba en la forma de la caja, mientras una termina en arco de medio punto, la otra remata en arco trilobulado.

## 2.5 La representación de la Virgen de Copacabana en retablos, relicarios, grabados y pinturas

Vanina Scocchera menciona que los retablos portátiles fueron obras devocionales surgidas luego del Concilio de Trento y la Contrareforma católica. En su investigación realiza el estudio de un retablo portátil de la Virgen de Copacabana datado alrededor de 1700, el cual tiene una iconografía similar a los retablos portátiles virreinales marianos y cajas de imaginero de Chucuito. Scocchera afirma que las flores que aparecen en los nichos son ofrecidas a la Virgen como veneración El método de análisis que aplica es la dialéctica

y la teoría de la imagen de Didi-Huberman<sup>70</sup>. La autora menciona un retablo portátil de la Virgen de Copacabana de la colección del MIFB, manufacturado en madera tallada, enyesada, dorada y policromada, de dimensiones 40 x 20 x 5.6 cm. que procede de Bolivia, datada como de inicios del siglo XVIII. Formalmente es una caja con dos puertas abatibles con una hornacina de altar en la parte central, columnas salomónicas y arco de medio punto dorado con veneras y cabecillas aladas de querubines. Debajo del arco, un relieve de la Virgen con el Niño, y bajo las plantas de Nuestra Señora una media luna. En las puertas internas, santos y mártires en relieves de pasta. En el registro superior izquierdo se observa a santa Catalina de Alejandría, en el opuesto a santa Bárbara. En la parte inferior santos mártires. En la puerta izquierda, debajo de santa Catalina, se encuentra san Cristóbal con el Niño Jesús. En la otra portezuela, en el registro inferior se ubica san Agustín. (Scocchera, 2011, pp. 4-5) Lo descrito por la autora coincide con las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX, donde las figuras de santa Bárbara y santa Catalina son usuales, igual que la representación de san Agustín.



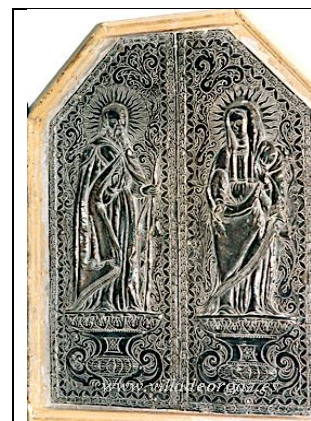
En Orgaz existe un tríptico de plata repujada de la Virgen de Copacabana<sup>71</sup> (**Fig. N° 85, 85 a, 85 b**), datado entre los siglos XVII y XVIII. Por sus elementos suponemos que es del

<sup>70</sup> Hijo de un pintor, George Didi-Huberman (Francia, 1953), es historiador de arte e investigador de la visualidad con enfoque desde la estética y la filosofía.

<sup>71</sup> Los datos fueron tomados de Gómez Fernández-Cabrera, Jesús. Villa de Orgaz. [En línea].- Recuperado de [www.villadeorgaz.es](http://www.villadeorgaz.es). Según Gómez la valoración de la obra y otras ideas son tomadas de la conferencia titulada *La orfebrería en la iglesia de Orgaz*, presentada por el Sr. Cruz Valdovinos, el 1 de febrero de 2013 con motivo de los 250 años de la parroquia de Orgaz.



siglo XVII, presenta grandes dimensiones y los tres paneles son de idéntico tamaño. Se supone que la obra fue llevada a Orgaz por un devoto que retornó a su tierra luego de su viaje al Nuevo Mundo. La obra es inusual tanto en América como en España. Protegida por un cortinaje festoneado y sobre una predela, la Virgen viste un traje triangular con tocado y sin corona<sup>72</sup>, sostiene al Niño Jesús. De su cabeza surge un destello dorado, un halo semejante al sol, igual se observa en el Niño. La imagen del Niño está dañada, le falta la cabeza y una mano. Gómez afirma que en la parte posterior se encuentra el tema eucarístico, un cáliz con la santísima forma, la cual destella. El autor lo llama retablito, también capilla. El retablito presenta en cada puerta dos santos, en la derecha se aprecia a san Antonio de Padua con el Niño y santa Clara con báculo. (**Fig. N° 85 a**) En la puerta izquierda una pareja de santos, que para Gómez pueden ser la Virgen y san José, o posiblemente san Joaquín. (Gómez, s. f, pp. 7-13) Pensamos que podrían ser san Joaquín y santa Ana. (**Fig. N° 85 b**) La presencia de san Antonio es común en las cajas de imaginero ayacuchanas y de Chucuito, aquí los santos en las portezuelas están asociados a la exaltación de la Virgen María.



**Fig. N° 85 b**



**Fig. N° 86**

Modelado digital Fuente: Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía. p.12

**Fig. N° 87, 87 a**  
*Retablo de la Virgen de Copacabana.*  
 Anónimo  
 peruano Ca.  
 1650-167 Plata  
 labrada y pasta  
 modelada  
 Clausura,  
 Convento de san  
 José del Carmen,  
 Sevilla.  
 Fuente: *Desde  
 América del Sur.  
 Arte Virreinal en  
 Andalucía.* p.  
 104.

<sup>72</sup> Pudo haber tenido corona, y ser de metal, en un museo peruano una caja de imaginero con la Virgen de Copacabana no presentaba corona, al consultar sobre ello, se nos enseñó la corona que se había desprendido y era de metal.

*El retablo de la Virgen de Copacabana del Convento de san José*<sup>73</sup> (Figs. N° 86, N° 87) (1650-1670), muestra a la Virgen bajo dosel con el Espíritu Santo, y cortinajes sostenidos por dos ángeles. A los pies de la Virgen, dos santos agustinos penitentes, la figura de un patriarca con la mitra y san Nicolás de Tolentino con la perdiz sobre el plato.



**Fig. N° 87**

Recuperado de:

<http://exposicion.andaluciayamerica.com/dt/catalogo.pdf>

Ambos santos tienen mitra y la perdiz de Nuestra Señora de Copacabana a los pies. En la parte posterior del retablito se identifica “un emblema eucarístico compuesto por la hostia radiante sobre un cáliz entre dos clavos ensartados en “eses” (esclavitud)” (Montes, 2017, p. 105) (Fig. N° 86). No se indica las dimensiones del retablo, solo que es portátil y que objetos similares tuvieron gran difusión a mediados del siglo XVII, alcanzando su apogeo en el siglo XVIII, cuando se trasforman en suntuosos altares domésticos. (p. 105) Fue manufacturado en el Virreinato del Perú, es uno de los más antiguos trípticos portátiles marianos americanos, su confección está emparentada con el tríptico mexicano, ambos presentan la caja exterior de plata labrada y tienen forma de arco de medio punto, sus figuras fueron modeladas y luego policromadas. El uso del maguey muestra la técnica de la imaginería peruana del siglo XVII. Suponemos que este retablito está modelado en pasta de maguey, ya que otros retablos marianos datados en el siglo XVII presentan figuras modeladas en este material. Al observar la pequeña escultura del retablo es evidente que el artista definió las facciones de la Virgen y el Niño, las coronas y sus manos con color marrón rojizo (siena), que se volverá a ver en los trípticos de Chucuito. Un elemento importante es que no tiene el cesto con las tortolitas de la Purificación. La Virgen y el Niño presentan escasa volumetría, son casi relieves, los rostros son de mayor volumen, al igual que la media luna con los querubines. Los adornos dorados de los ropajes están esgrafiados, así como el fondo que destella rayos dorados. El artífice decidió aquello que debía quedar dorado o esgrafiado con finos y delicados trazos rojizos. González menciona una pintura de la Virgen de Copacabana realizada por el pintor Placido Siculo hacia 1655

<sup>73</sup> Obra expuesta en la exposición *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía* inaugurada el 10 de noviembre de 2017 en España. También hubo un catálogo, el retablo aparece en la p.104.



(**Fig. N° 88**) que presidió el retablo de la iglesia de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva de los Recolectos Agustinos en Roma. La pintura fue donada en 1655 por el sacerdote agustino peruano Miguel de Aguirre<sup>74</sup> a los agustinos romanos. (2015, p. 70, 75)

El retablito de San José presenta los mismos colores y composición que la pintura de la Virgen de Copacabana de Siculo, pero se diferencia al tener tres querubines a los pies de la Virgen. (**Fig. N° 87 a**) La pintura es una *vera efigie*, muestra a la Aurora de Copacabana llevando en brazos al Niño. La Virgen ostenta una túnica blanca con diminutas flores y un manto celeste con franjas rojas, el Niño viste túnica rosada y gorguera. Es una bellísima obra devocional que retrata a la Virgen de Copacabana y el Niño, de manera similar como se los muestra en las estampas del siglo XVII. Gutiérrez afirma la importancia de la labor de Aguirre en la difusión del culto a la Virgen del Lago en Europa. El 8 de abril de 1652, en el Colegio de doña María de Aragón, se entronizó la primera imagen de la Virgen de Copacabana en España, una década después existían dos cofradías y seis imágenes en el país. En Roma, el 8 de setiembre de 1655 se colocó una imagen de la Virgen andina en el Hospicio de San Ildefonso en Roma.<sup>75</sup> (Gutiérrez, 2017, p. 98) La Virgen de Copacabana pintada por

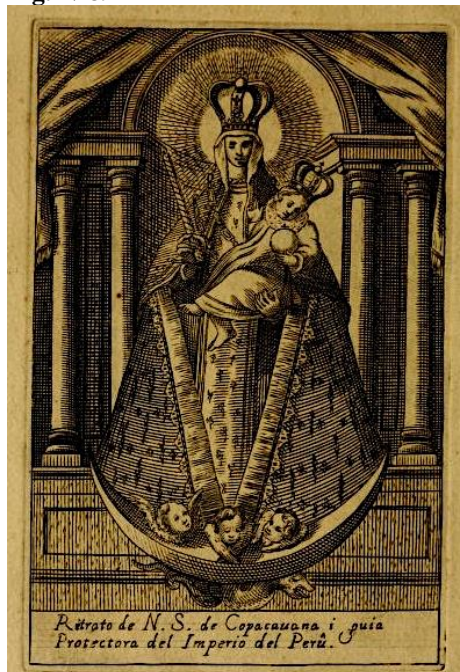
<sup>74</sup> Gutiérrez menciona la existencia de dos frailes con el nombre Miguel de Aguirre, el primero español, fue provincial general de la orden dominicana en el Perú; el segundo nació en 1598 en la Ciudad de La Plata o Chuquisaca en el virreinato peruano, y se ordenó sacerdote agustino, siendo discípulo de Fernando de Valverde. (2017, pp. 91-92)

<sup>75</sup> El autor menciona que el dato es tomado de la obra *De diva Virgine Copacavana in peruano Novi Mundi regno celeberrima*, de Hipólito Marraccio, publicada en 1656, p. 29. La obra *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana*, fue encargada por Aguirre al agustino Andrés de San Nicolás, siendo publicada en 1663, lo cual



Siculo fue entronizada en 1655 en el Hospicio de San Ildefonso, y la obra *De diua virgine Copacauana in Peruano Noui Mundi*, fue impresa en Roma en 1656 por lo tanto, el grabado que incluyó, usó como referencia la Virgen de Copacabana pintada por Siculo, pero añadiendo elementos manieristas como un cuello más estilizado, además el tocado se ciñe más el rostro y el cuello de la Virgen, añadiéndose tres querubines sobre la media luna, y debajo de ella un dragón serpentiforme.

**Fig. N° 89**



**Fig. N° 90**

Grabado de la Virgen de Copacabana, publicado en Fr. Gabriel de León. *Compendio del origen de la esclarecida milagrosa imagen...*, Madrid, 1663  
Fuente: *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. II, p.335.  
Recuperado de



[https://www.academia.edu/7818538/\\_A\\_los\\_ojos\\_se\\_muestra\\_y\\_a\\_los\\_deseos\\_se\\_pinta\\_.Retratos\\_divinos\\_indianos\\_en\\_el\\_Viejo\\_Mundo](https://www.academia.edu/7818538/_A_los_ojos_se_muestra_y_a_los_deseos_se_pinta_.Retratos_divinos_indianos_en_el_Viejo_Mundo)

**Fig. N° 89**

Grabado de la Virgen de Copacabana

Marraccio, Hipólito. *De diua virgine Copacauana in Peruano Noui Mundi regno celeberrima liber vnus: quo eius origo & miracula compendio descripta* Roma, 1656

<https://archive.org/details/dediuavirginecop00marr/page/n3/mode/2up>

En *Compendio del origen de la esclarecida milagrosa imagen* (España, 1663), se muestra a la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 90**) con una vela en la mano derecha y con la izquierda sostiene al Niño, que cruza las piernas y se contorsiona, parece que se va a caer de los brazos de su madre. El grabado muestra a la Virgen delante de una hornacina en arco de medio punto, flanqueada por columnas lisas y cortinajes abiertos. Bajo las plantas de la Virgen, la luna con tres querubines. La Virgen esta coronada, y vestida con túnica blanca, manto de color celeste y a sus plantas una media luna con tres querubines. El retablo de Nuestra Señora

evidencia la labor piadosa y la importancia que empezó a tener el culto a la Virgen de Copacabana. (Gutiérrez, 2017, p. 98).

de Copacabana es formalmente parecido a otras versiones de trípticos portátiles peruanos de la misma época. Otro grabado de la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 91**) aparece como *Effigies Deiparae Virginis María de Copacauana* (Madrid 1663), que sigue manteniendo la convención implantada por Siculo, pero con la Virgen menos estilizada y el Niño de menor tamaño. Otra diferencia es que la mantilla es más corta.



**Fig. N° 91**

**Fig. N° 91**

*Effigies Deiparae Virginis María de Copacauana Protectricis Imperii Peruntins.* Andrés de San Nicolás, *Imagen de N.S. de Copacavana, portento del nuevo Mundo ya conocido en Europa...*, Madrid, 1663. Fuente: *Chapter Eight - The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion. Part II - The New World and Italian Religious Culture.* By Karen J. Lloyd. Edited by Elizabeth Horodowich, New Mexico State University, Lia Markey, Newberry Library, Chicago

**Fig. N° 92, 92 a**

*Retablo de la Virgen de la Candelaria de Copacabana con cuatro santos en las puertas.*

Taller indígena de Copacabana, Lago Titicaca, La Plata o Cusco. Siglo XVIII, primer tercio.

Colección Joaquín Gandarillas Infante

Tomado de *Catálogo de la exposición En nombre de los santos. Imaginería virreinal y devoción privada.* p.55.

Recuperado de

[http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Interior-cat\\_Santos-31\\_enero.pdf](http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Interior-cat_Santos-31_enero.pdf)



**Fig. N° 92 a**



**Fig. N° 92 a**

Detalle panel central

Isabel Cruz de Amenábar con la colaboración de Claudia Campaña y Pedro Querejazu catalogaron obras de la Colección Gandarillas, entre ellas un retablo de la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 92**), realizado con elementos de distintas épocas y estilos; el panel





Fig. N°94



Fig. N° 93

**Fig. N° 93**  
*Virgen de*  
*Copacabana*  
 En Ramos  
 Gavilán, 1621  
 Fuente: El  
 grabado en Lima  
 virreinal.  
*Documento*  
*histórico y*  
*artístico (siglo*  
*XVI al XIX).*  
 Lamina 20

Fig. N°94

*Our Lady of Copacabana with Saint Joseph and Saint Peter.* Peru or Bolivia, 17th century. Oil on canvas, 37 1/8 x 30 inches. New Mexico History Museum Collection, DCA 2005.27.39. Gift of the Institute of Iberian Colonial Art. Photo by Blair Clark.

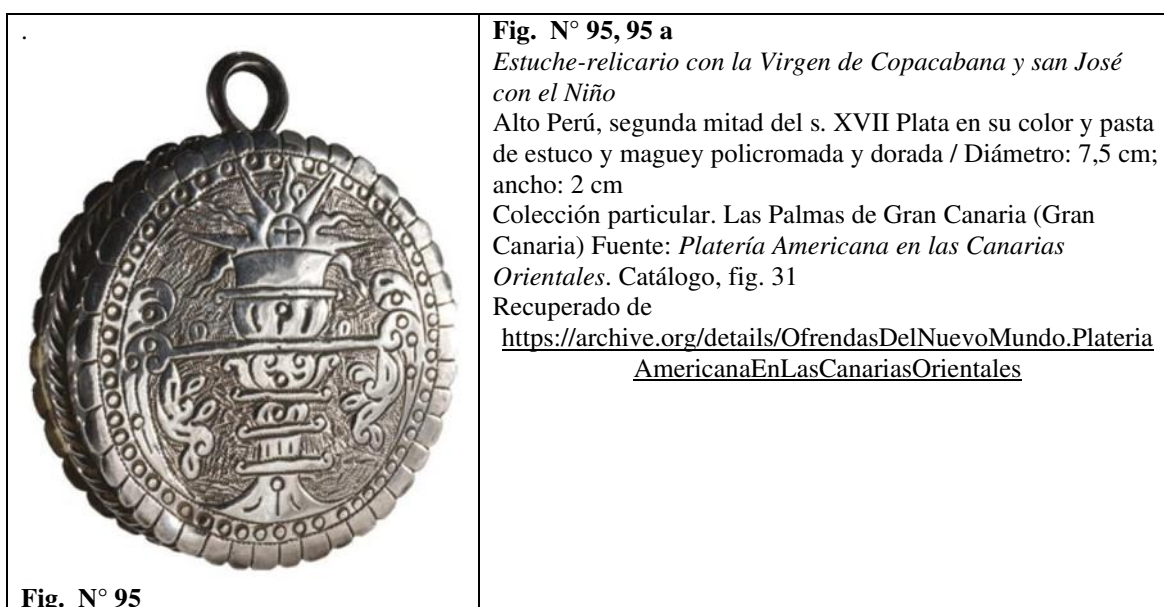
Recuperado de

<http://media.newmexicoculture.org/photo-library/release/file/detail/1725/325/19>

central está datado en el siglo XVII (**Fig. N° 92 a**), era un tríptico o retablo que ha perdido sus puertas originales, siendo reemplazadas por otras del siglo XVIII. La Virgen María aparece bajo dosel y cortinajes, a sus plantas tres querubines sobre una luna en cuarto creciente. María Santísima tiene cubierto su cabello con una mantilla, lleva manto campaniforme, en la mano derecha porta una vela encendida, en la otra al Niño que ostenta corona y sostiene el orbe. (Amenábar, 2018, p. 54) Este panel mantiene la composición de la pintura de Siculo y del grabado *Imagen de N.S. de Copacavana, portento del nuevo Mundo* ya conocido en Europa. (1663). Además, es similar a los grabados aparecidos en *De diva virgine Copacauana in Peruano Novi Mundi regno celeberrima liber* (1656) y en *Compendio del origen de la esclarecida milagrosa imagen* (1663). Por lo cual es evidente la difusión de los grabados en América.

El retablo de la colección Gandarillas es de caja y puertecillas de madera, las figuras son de pasta de maguey y yeso, estan policromadas y estofadas. En las puertas pinturas y dorado sobre vidrio estañado, el catálogo indica que pudo ser obra de un maestro indígena seguidor de Francisco Tito y Sebastián Acostopa Inca. (Cruz de Amenabar, 2018, p. 55)

La antigüedad del panel central es indudable, aunque pudo realizarse en el sur andino peruano, y no necesariamente ser altoperuano. Los grabados y pinturas muestran los elementos de la iconografía de la Virgen de Copacabana en el siglo XVII. En un grabado aparecido en 1621 en el libro de Ramos Gavilán se muestra a la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 93**) bajo cortinajes, en una mano porta un candil con una vela encendida y en la otra al Niño Jesús. Pero la posición del Niño en el grabado es inversa a la talla original de su santuario. Un pedestal con un querubín sostiene la escultura de la Virgen. No se visualiza la media luna, ni los ángeles que sostienen los cortinajes. Pero en la pintura *Our Lady of Copacabana with Saint Joseph and Saint Peter* (**Fig. N° 94**) se aprecia a la Virgen de Copacabana como imagen devocional, aparece bajo cortinajes sostenidos por ángeles, porta al Niño con una mano y en la otra una vela encendida, bajo sus plantas una media luna y dos velas. De rodillas y con las manos juntas están san José con su vara florecida y san Pedro, el apóstol está cerca de un libro y unas llaves. En una peana cuadrangular revestida con una alfombra roja se apoya la imagen procesional de la Virgen, así se presenta como una *vera efigie*, en la orla de la alfombra dice: N.R.S DECOPACABANA, por ello queda claro su advocación. En varias cajas de imaginero y retablos portátiles aparece la figura de san José.



En el estuche-relicario con la Virgen de Copacabana y san José con el Niño (**Figs. N° 95, Fig. N° 95 a**), la Virgen de Copacabana está a un lado y en el otro el patriarca san José con el Niño Jesús. A los pies de la Virgen dos santos agustinos, san Agustín y san Nicolás de Tolentino

Fig. N° 95 a



La manufactura de la caja está realizada en plata y pasta de estuco con maguey, luego policromada y dorada, técnica indígena de los talleres del Alto Perú. (Pérez, 2011, pp. 28-29) Aunque el autor lo circunscribe al Alto Perú, el estuco y el maguey también fueron usuales en la imaginería cusqueña y ayacuchana, especialmente en esculturas, retablos portátiles y cajas de imaginero. La Virgen de Copacabana aparece bajo un dosel y entre cortinajes festoneados que son abiertos por ángeles, presenta manto celeste, velo blanco y corona, porta en una mano al Niño y en la otra una vela. A sus plantas una media luna con tres querubines. Las coronas de la Virgen y el Niño están delineadas con trazos marrón oscuro, las manos con tonos rojizos. Pérez vincula el estuche relicario con los retablos portátiles de la Virgen de Copacabana del siglo XVII. El retablo del convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona es similar, comparte los santos agustinos a los pies de la Virgen y el tipo de cáliz custodia. Es de mediados del siglo XVII e ingresó al convento entre 1650-1663. (Pérez, 2011, p. 29) La aseveración del autor es correcta, el estuche relicario presenta similitudes con el retablo de Pamplona (**Fig. N° 96 a**), pero también con el retablito del Convento de san José del Carmen de Sevilla. El motivo del cáliz con la eucaristía aparece en los retablos portátiles virreinales peruanos del siglo XVII, la eucaristía está rodeada de rayos, se asemeja al sol. El estuche relicario y el retablito de Pamplona lo presentan, también el pequeño retablo del Convento de san José y el retablo del Convento de las Agustinas Recoletas.





Fig. N° 96 a (Abierto)

Fig. N° 96

Fig. N° 96, 96 a  
 Retablo-altar-tríptico  
 Convento de Agustinas Recoletas, mediados del XVII. Ubicación: Pamplona, merindad de Pamplona, Navarra. Procedencia: Virreinato del Perú  
 Estuco policromado forrado de plata.  
 Fuente: Atlas del Patrimonio Histórico- Cultural. Fundación Lebré Blanco. Recuperado de <http://www.lebrelblanco.com/anexos/atlasBEST-objetos.htm>  
 En Lujan (2002) aparece como Retablo portátil con la Virgen de Copacabana. Plata laminada, relevada, cincelada e incisa, madera pintada, maguey y estuco dorado y policromado. Dimensiones: 26 x 16,5 cm

El *Retablo-altar-tríptico del Convento de las Agustinas Recoletas* (Figs. N° 96, 96 a), es un pequeño retablo portátil de 26 x 16,5 x 5,5 cm, que presenta en la parte central a la Virgen de Copacabana bajo dosel, dos ángeles abren unos cortinajes de tono rojo anaranjado. Sobre el dosel dos ángeles llevan una corona. El tema de la Coronación de la Virgen se une a la iconografía inicial de Nuestra Señora de Copacabana. El retablo abierto tiene tres paneles, el central con la Virgen de Copacabana con túnica dorada y manto triangular, tocado y corona dorada. El Niño está con túnica rosada y corona dorada. En la parte inferior del manto, una media luna con tres querubines, debajo de ellos una base con el rotulo *N. S. Copacavana*. Flanqueando a la Virgen, un santo y una santa, arrodillados. La caja está confeccionada en plata burilada e incisa, entre los materiales figuran el estuco y el maguey, las figuras son de pasta policromada y dorada. Las puertas interiores del retablito están divididas en tres niveles, en cada nivel se representa un santo o santa. (Fig. N° 96) Mercedes y Asunción de Orbe Sivatte mencionan que en las puertas se observa a san Nicolás de Tolentino, santa Bárbara, san José, santa Clara de Montefalco, san Jerónimo y ¿santa Rosa de Lima? (De Orbe M. y A., 1989, p. 44) En la puerta derecha: en la parte superior un santo

con hábito oscuro, identificado como san Nicolás de Tolentino, en la parte central santa Bárbara con la torre, y en la parte inferior san José sosteniendo al Niño. En la otra puerta, en la parte superior una santa con hábito agustino protege un elemento a la altura del pecho, es santa Clara de Montefalco que sostiene su corazón. En el parte central san Jerónimo, de cabello cano y torso descubierto, a lo lejos una cruz. En el registro inferior una santa que podría ser santa Rosa de Lima. Las imágenes de san José, santa Rosa de Lima y santa Bárbara son usuales en las cajas de imaginero del siglo XIX dedicadas a la Virgen de Copacabana. El retablo de las Agustinas Recoletas está datado entre 1650 y 1663, como lo consigna las fuentes<sup>76</sup> del convento, fue un regalo a la hermana Francisca de Santo Domingo fallecida en 1697, de su hermano Bernardo de Lizarazu. (De Orbe M. y A., 1989, p. 43) La parte posterior se divide en cuatro registros horizontales, que contienen IHS con una cruz, el corazón con los tres clavos, además de INRI y JOSEF. En la puerta izquierda, haciendo pendiente con el cristograma, el monograma de María MRA, coronado. El registro superior o remate, tiene forma de arco de medio punto con una gran cruz entre ornamentación vegetal, con la inscripción en el borde: “VIRGO MARÍA NASARENO DE COPACABANA”. También las puertas se dividen en registros horizontales, con símbolos pasionarios y las inscripciones INRI, NASARENO y JOSEF. En el remate se presenta un cáliz con la hostia expuesta. Otra inscripción en el borde: “ALAVADO SEA EL SANTICIMO SACRAMENTO”. (De Orbe Sivatte, 1989, p. 43) La presencia de la cruz con decoración fitomorfa es usual en los trípticos bizantinos y las cajas de imaginero de inicios del siglo XX, la cruz florida aparece en los sanmarkos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Las inscripciones se refieren a la Virgen María, Cristo y la exposición del Santísimo, la defensa de la Eucaristía y de la Inmaculada se vinculan al culto de la Virgen de Copacabana. Los símbolos pasionarios se relacionan con Cristo y con la Eucaristía.



**Fig. N° 97 b** (Exterior)

**Fig. N° 97**  
(interior)

<sup>76</sup> Las autoras indica como fuente: A. Recoletas, «Inventario...», fol. 68v y «Libro nuevo...», fol. 6.



**Fig. N° 97, 97 b**

Relicario bifaz con imágenes de la Virgen de Copacabana y santa Gertrudis.

Alto Perú ca. 1650-1700

Plata en su color y pasta de estuco dorada y policromada. 2.5 x 6.2 x 7 cm. Museo de Arte de Lima. Donación en memoria de Sara de Lavalle Garagorri. Recuperado de: <http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asitem/search@/1/primaryMaker-asc?t:state:flow=f8ef42f8-288b-4f5b-8833-bc0472dea15f>

**Fig. N°97 a (detalle)**

*Relicario bifaz con imágenes de la Virgen de Copacabana y santa Gertrudis. Plata de los Andes p. 189*  
Museo de Arte de Lima



El Relicario bifaz con imágenes de la Virgen de Copacabana y santa Gertrudis (**Figs. N° 97 97 a, N° 97 b**), presenta a la Virgen entre cortinajes, en un lado del relicario la pintura de la Virgen de Copacabana y en el otro la imagen de santa Gertrudis. El relicario es de plata, la decoración incisa es alusiva a la Virgen María y a su Hijo, en una se distingue la MRA, más una torre que podría ser una letra I, completa el diseño unos motivos fitomorfos. El otro lado del estuche muestra el cristograma IHS, sobre la letra H, la cruz, debajo de ella un corazón con tres clavos. El cristograma presenta elementos similares al emblema de la Compañía de Jesús, su motivo con los tres clavos y la cruz es pasionario, por ello el corazón. La veneración del nombre de María y Jesús fue usual en el siglo XVII, especialmente en la Compañía de Jesús, que realizó una labor evangelizadora en todo el sur andino peruano. Además, en otros relicarios y retablos portátiles del siglo XVII es usual los anagramas de Cristo y la Virgen. También el retablito de Pamplona presenta los mismos monogramas. (**Fig. N° 96**)

La Virgen aparece en el relicario con el cabello suelto cuajado de flores y adornos, porta al Niño y la vela, está bajo dosel y cortinajes, bajo sus plantas una luna creciente con tres querubines, la obra es contemporánea al *Retablo de la Virgen de Copacabana*<sup>77</sup> del Museo

<sup>77</sup> El MALI lo consigna como ex Colección Luisa Álvarez Calderón, pero en otros textos se indica ex colección Lambarri, Cusco. El mencionado retablo aparece en blanco y negro publicado en el ensayo de Mendizábal, “La

de Arte de Lima (**Fig. N° 98**), fue registrada por Mendizábal como de la colección de José Orihuela Yábar<sup>78</sup>, la caja estaba recubierta de plata repujada y abierta semejaba un tríptico. Según el Sr. Guillen, respaldado por documentos, su procedencia era ayacuchana. (Mendizábal, 2003, p. 108) En diversos libros se indica la procedencia cusqueña del retablo del MALI, sin embargo, debemos recordar que Mendizábal afirma que es de Ayacucho, debidamente corroborado. Stastny denomina a la obra *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*, de la escuela altoperuana, realizada entre 1720-1750, perteneciente a una colección particular limeña. Para el autor extraña la presencia de la custodia y la cruz, elementos cristológicos vinculados a la eucaristía y la pasión, y no marianos. (Stastny, 1997, p. 252) Coincidimos con lo señalado por Stastny, pero suponemos que María como madre y portadora del Niño Jesús, está vinculada a su pasión y a la defenza de la eucaristía durante los siglos XVII-XVIII. Esteras (Stastny, 1997, p. 115, fig.18) lo denomina capilla-retablo, perteneciente a una colección particular. Siendo de la ex. Colección Lambarri, su procedencia es atribuida al Alto Perú y está datado entre 1675-1700. (Stastny, 1997, p. 114) En el tratamiento de las figuras se evidencia la convención religiosa del siglo XVII, es posiblemente un segundo modelo de retablos portátiles, ya que comparado al primer modelo donde la Virgen lleva un tocado, en éste tiene el cabello suelto, como en el relicario bifaz con la Virgen de Copacabana y santa Gertrudis (**Fig. N° 97**). El cabello de la Virgen está cuajado de flores y aparece en su retablo de altar, rodeada por una mandorla de plata o marco de espejos, sobre una peana dorada. (**Fig. N° 98**) Sobre la procedencia del retablo portátil de la Virgen de Copacabana del MALI no hay acuerdo, la mayoría de autores asevera que es del siglo XVII, pero sobre el lugar de manufactura se indica: Alto Perú (Bolivia), Sur Andino, Cusco. Mendizábal es el único que afirma que es ayacuchano. Esta obra guarda una temática similar a las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX, y a los altares portátiles o retablos trípticos del siglo XVII-XVIII.

---

difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas". (1963-1964), en la revista *Folklore Americano*, Tomo XI-XII, Lima. p. 115-334.

<sup>78</sup> José Orihuela Yabar fue un coleccionista dueño de la hacienda Wayoqari (Mendizábal, 2003, p. 108), ahora conocida como Huayoccari, ubicada en el valle sagrado, en Urubamba. La hija de José Orihuela casó con Jesús Lambarri, ambos también coleccionistas de arte. José Orihuela fue un reconocido mecenas del arte cusqueño, con parte de su colección se fundó el *Museo de Arte religioso del Palacio Arzobispal*, además donó 128 queros a la Universidad San Antonio Abad. La colección Lambarri-Orihuela se conserva en la hacienda Huayoccari, custodiada por José Ignacio Lambarri Orihuela.



Fig. N° 98

Fig. N° 98

*Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*

Plata en su color y pasta de estuco dorada y policromada. Cuzco, 1650-1700. 34,5 x 20,6 x 6 cm. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo de adquisiciones 2001. *Plata de los Andes*. Recuperado de:

<http://www.mali.pe/platadelosandes/>

Fig. N° 99

*Capilla -retablo.*

Fines del Siglo XVII, Alto Perú (Bolivia). Plata en su color, estuco y maguey policromado. Dimensiones 22x 12,7 x cm. Colección Privada. En Esteras (1997), p.117, fig. N° 19.

También en *Orfebrería Hispanoamericana*, p. 55, fig. N° 20. Se indica colección privada madrileña.

Fig. N° 99



Fig. N° 99

*Portable altarpiece*. Siglo XVII, Alto Perú (Bolivia). Colección Privada. Fuente: *Tesoros/treasures/Tesouros: The Art in Latin América, 1492-1820*. Publicación de la exposición realizada del 20 de Setiembre al 31 de diciembre de 2006 en Philadelphia Museum of Art

[https://www.philamuseum.org/doc\\_downloads/education/teachersPackets/tesoros/Tesoros-pack.pdf](https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/teachersPackets/tesoros/Tesoros-pack.pdf)



Fig. N° 99 a

En España se conserva en una colección particular un altar portátil de similar hechura y composición. El de la colección española también es del siglo XVII (Figs. N° 99, 99 a), la Madre de Dios aparece en la calle central en un retablo de dos cuerpos y tres calles, en una mandorla de espejos, sobre una peana y vestida con túnica rojiza y manto, sostiene al Niño con la mano izquierda, no presenta la luna, ni canastilla. (Fig. N° 99) Esteras lo denomina



capilla-retablo (**Fig. N° 99, 99 a**), indicando que es un altar portátil altoperuano similar al de la ex-colección Lambarri, ahora del MALI. (1997, p. 115, fig. 18) Analizando la fotografía que aparece en su publicación, en la parte superior: la Virgen de Copacabana está debajo de un dosel en arco que se une a la mandorla de espejos, en el ático dos ángeles. En las calles laterales del retablo: cuatro santos, uno de ellos un obispo, además se distingue a san José con el Niño Jesús. Esteras indica que en la calle izquierda están san Francisco y san José, en la derecha Santiago peregrino y san Agustín. (Esteras, 1997, p. 116) En la predela cuatro ángeles, dos de ellos observando la custodia que se ubica debajo de la mandorla, al centro, completan el conjunto dos personajes. Lo mencionado lo afirmamos siguiendo la imagen publicada en Esteras, 1997, p. 117, y la portada de *Orfebrería Hispanoamericana*. En el exterior (**Fig. N° 99 a**), la caja de plata tiene dos puertas con tres registros, primero flor tetrapétala, anagrama de María coronado y rombos curvos. Siguiendo con el análisis de la imagen, observamos que el retablo del MALI (**Fig. N° 100**) remata en arco carpanel, siendo formalmente un tríptico con dos puertas, compuestas cada una de cuatro placas, en la izquierda la cruz con clavos, debajo una corona con el anagrama MAR de María Santísima; en la otra puerta una custodia o un cáliz con la eucaristía, debajo el símbolo IHS coronado. (Esteras, 1997, p. 114), (**Fig. N° 100 a**)

**Fig. N°100**

*Portable retable*

Altiplano ca. 1675-1700. Gesso, maguey, and silver, cast and repoussé, with burnished punchwork

36 x 20 x 6.5 (cerrado)

Museo de Arte de Lima. Ex

Colección Lámbarri, Cusco.

Ex. Colección Luisa Álvarez Calderón.

Fuente de imagen: ARCHI-

Archivo digital de Arte Peruano



<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4874>





**Fig. N° 100 a**

*Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*

Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Datado: 1650-1700- Cusco. FOTÓGRAFO: Museo de Arte de Lima – MALI. Fuente ARCHI-Archivo digital de Arte Peruano. <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4873>

En la imagen publicada por Esteras (**Fig. N° 99**), se observa que en el exterior la caja de plata tiene dos puertas con tres registros, primero flor tetrapétala, anagrama de María coronado y rombos curvos. El destaque policromo del retablo es azul y rojo, con una coronación de plata con motivos naturalistas de gusto barroco, de fines del siglo XVII. (Esteras 1997, p. 116) Las puertas se dividen en dos secciones cada una, en la izquierda: san Pedro, con libro y llaves; debajo san Martín de Tours, a caballo con indígena de rodillas. En la derecha: san Pablo, con espada y libro, y debajo san Juan Bautista, con el cordero y una cruz dorada. La representación de san Pedro y san Pablo en las puertas es usual en los trípticos góticos europeos. La decoración de la caja interior del retablo portátil es sencilla, los ropajes y paños son acartonados y están como suspendidos, especialmente en san Pedro y san Juan Bautista. La resolución con pocos detalles, sugieren una manufactura diferente que la del MALI, aunque utilizan los mismos materiales, comunes en los talleres de imaginería del virreinato peruano.

La forma de la caja del retablo de la colección española es similar a la del MALI, ambas son de plata en el exterior e interior, las puertas internas están trabajadas con pasta dorada y policromada. La Virgen de Copacabana se representa en un retablo de altar, y en su confección se ha usado maguey, material nativo del Virreinato peruano. Ambos retablos nos muestran una convención establecida; los mencionados retablos difieren en los acabados y en las puertas, pero el interior de la caja central y exterior son similares. El retablo del MALI

presenta una caja de plata (**Figs. N° 100, 100 a**), con finos acabados y decoración fitomorfa, se distinguen flores y coronas. Acotamos que la decoración fitomorfa se da en retablitos, trípticos y capillitas de santero, tanto europeas como americanas, pero queda de manifiesto la riqueza de los elementos florales y la decoración vegetal en las obras del Nuevo Mundo, tanto en lo que fue el Virreinato novohispano, como en el peruano. El retablo del MALI (Esteras, 1997, p. 114) es formalmente un tríptico (**Fig. N° 101**), remata en arco carpanel con dos puertas, compuestas cada una de cuatro placas, en la izquierda la cruz, debajo una corona con el anagrama AMR, de María Santísima; en la otra puerta una custodia o un cáliz con la eucaristía, debajo el símbolo IHS coronado. (**Fig. N° 100 a**) En la parte posterior (**Fig. N° 100**) una corona, debajo una S con un clavo, (alusión al término esclavo que Esteras remite al recuerdo de las palabras de la Virgen, según el evangelio de san Lucas: “He aquí la sierva del Señor; hágase a mí conforme a tu palabra.” (1997, p. 114: Lucas 1:38).



**Fig. N° 101.**

*Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*

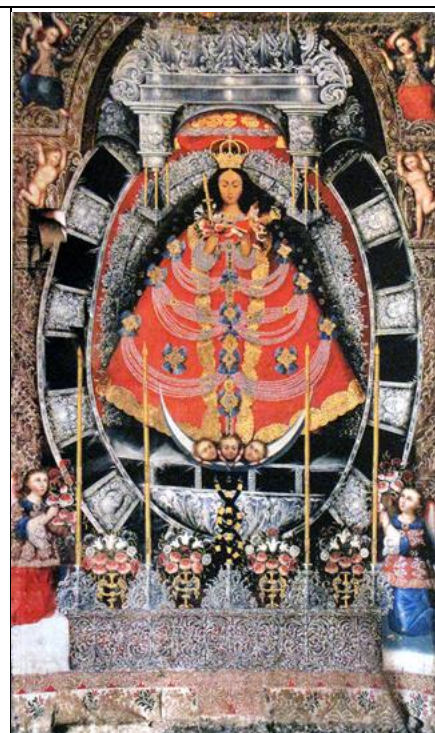
MALI. Cusco, ca. 1650-1700. *Plata de los Andes*. Recuperado de: <http://www.mali.pe/platadelosandes/>



**Fig. N°102, 102 a**  
*Virgen de Copacabana*  
 Convento Franciscano  
 de la Recoleta  
 Siglo XVII  
 Origen: Perú-Cusco  
 Tomado de ARCA  
<http://www.proyectoarca.global:8080/system/avatars/000/002/320/original/2320.jpg?1431724606>



**Fig. N°101 a (Detalle)**



**Fig. N° 102**

Recordemos que el retablito del convento de San José, también presenta la S. El retablo abierto (**Fig. N° 101**), es un tríptico con dos puertas, en la parte interna, las puertas presentan tres divisiones y en cada una de ellas un personaje sagrado. Se distingue en la puerta derecha: la escena de la Piedad, san Miguel Arcángel, un ángel vestido a la moda del siglo XVII, y en la izquierda: un santo con la mano hacia arriba, con capa, túnica y sombrero que podría ser Santiago peregrino, el Ángel de la Guarda junto a un niño, y un ángel señalando hacia el cielo con un ramo de flores, identificado como el arcángel san Gabriel. Al observar el retablito en el MALI consideramos que se representa ángeles y arcángeles, según Esteras, en las puertas hay arcángeles. (Esteras, 1997, p. 114) Los ángeles son usuales en trípticos europeos y en los hispano-filipinos, pero la presencia del Ángel de la Guarda, de san Miguel Arcángel vestido con uniforme militar y escudo, junto con otros ángeles, se repetirá en las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX. Sobre la base de una fotografía ampliada (google art), se pudo observar al detalle que los ojos y aspectos de la piel estaban trabajados en rojo oscuro de trazos finísimos que manifiestan un ejercicio rápido, seguro, simple y de encerramiento de las formas, las masas están trabajadas en maguey y estuco, igual se procedió con los ropajes y la arquitectura del panel central. Las capillas-trípticos de estructura de plata e interior de pasta de estuco y maguey, que en ocasiones pueden llevar pintura al óleo en las batientes de las puertas, fueron usuales en el área del Altiplano aunque pueden haberse fabricado en otra región del virreinato peruano. En la nota N° 45, la autora

menciona que, aunque los antecedentes sean hispánicos, el prototipo con seguridad es altoperuano. (Esteras, 1997, p. 114)



En la caja central de la (**Figs. N°101, 101 a**), aparece la Virgen de Copacabana de manera similar a las pinturas del tema que la muestran en su retablo de altar (**Fig. N° 102**), debajo de una guardamalleta, inserta en una mandorla ovalada. La Virgen viste túnica y manto triangular acampanado con simulación de flores y joyas, imitando el brocateado. El retablo de altar es simulado con pasta de estuco policromada y dorada para conseguir la volumetría, tiene tres calles y dos cuerpos, más un ático rematado en arco rebajado. La Divina madre sostiene al Niño con la mano izquierda, mientras el Niño Jesús está en diagonal, mirando hacia abajo y levanta una pierna sobre la otra, similar a la postura del *Grabado de la Virgen de Copacabana* inserto en *De diua virgine Copacauana in Peruano Noui Mundi* (**Fig. N° 103**). La Virgen tiene el rostro descubierto, el cabello oscuro y suelto, acomodado con una raya en medio, adornado de flores, de manera similar a la pintura de la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 102 a**), además sostiene al Niño apoyando su mano en forma vertical. También en la pintura aparece la mandorla.

En el retablo de pasta del MALI (caja central) (**Fig. N° 101**) se observa los siguientes personajes: 1. santo con libro y hábito, presenta la mano levantada a modo de sostener un objeto, se sitúa en el ático; 2. santo con libro y hábito; 3. Obispo con libro, presenta túnica oscura, sobrepelliz o casulla y capa pluvial, mitra y báculo pastoral sostenido con la mano izquierda. Ubicado en el segundo cuerpo; 4. Obispo con libro, presenta túnica oscura, sobrepelliz o casulla y capa pluvial, mitra y báculo pastoral sostenido con la mano derecha. Ubicado en el segundo cuerpo, es semejante a la figura 3; 5. San José con el Niño, vestido



con túnica oscura. Ubicado en el primer cuerpo; 6. Obispo barbado, con libro y maqueta, presenta túnica, sobrepelliz o casulla y capa pluvial, mitra y báculo pastoral sostenido con la mano derecha, ubicado en el primer cuerpo. Pensamos que es San Agustín de Hipona.

Debajo de los santos y obispos se ubica el Santísimo, este elemento se observa en las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX.



**Fig. N° 104, 105**

*Retablo portátil, Convento de Monjas Clarisas de Santa Elena en Nájera*  
1749, Procedencia: Virreinato del Perú.

0,91x 0,455 x 0,125

fig. 104 a (detalle)

**Fig. 104 a,**

*Retablo portátil, Convento de Monjas Clarisas de Santa Elena en Nájera*  
En LA RIOJA publica hoy un amplio reportaje sobre las monjas clarisas del convento de Santa Elena, en *La Voz de Najerilla*.



**Fig. N° 104 a**

*El Retablo de las Clarisas de Santa Elena de Nájera* (Fig. N° 104, Fig., 104 a y Fig., 105) es una capillita a modo de tríptico o altar portátil<sup>79</sup> perteneciente al convento de Monjas

<sup>79</sup> Lujan p.216 consigna en el pie de página N° 33, que la fuente es AA.VV. *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia La Rioja*. (1985). Volumen 3, p. 67. Ministerio de Cultura. Madrid. El autor menciona que el

Clarisas de Santa Elena en Nájera, cerrada la obra tiene las siguientes dimensiones 0,91x 0,455 x 0,125, además se indica su procedencia y manufactura (Luján 202:212) Llegó a España en el año de 1749 (Sánchez 2001: 267, fig. 25) y se conserva en una vitrina encargada por la abadesa en 1751. (Sánchez, 2001, p. 260) En la vitrina donde se guarda el altar portátil, una inscripción dice:

La mandó hacer Ynes M<sup>a</sup> Manso Belasco y Torres, natural dela Villa de Torrecilla de Cameros y Abadesa actual en este de Santa Elena para Colocar/ Este Oratorio de Nuestra Señora de Copa Cabana que le embió su Hermano El Excelentísimo Señor Don Joseph Manso Belasco y Tores [...] Vizconzde de Fuente Tapia y Conde de SuperUnda [...] Virrey actual del Reino del Pirú. Año de Milsetecientos y Cincuenta y Uno. (Valdeón Baroque, 2005, p. 197 como se citó en Campos y Fernández de Sevilla, 2018, p. 527, cita 17)

Fue enviado por el virrey a la orden franciscana desde Perú y la vitrina que lo protege fue realizada en 1751 y se indica que es de la Virgen de Copacabana. Es de mayores dimensiones que las versiones del siglo XVII, remata en arco de medio punto coronado por una crestería de plata repujada, presenta dos puertas abatibles divididas en tres partes. (**Fig. N° 104**) El tercer cuerpo es similar al retablo de la colección Andrade (**Fig. N° 106**), datado como de fines del siglo XVII o inicios del XVIII, y al del museo Pedro de Osma, que es del siglo XVIII. Se indica que es un armario relicario con caja y puertas de plata cincelada y repujada, con estructura de retablo de tres calles y tres cuerpos, que recrean los elementos arquitectónicos del retablo de altar en pasta dorada y policromada, con motivos indígenas del estilo del Collao. (AA.VV. *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia La Rioja*, 1985, p. 67)

En una mandorla representa a la Virgen de Copacabana que porta la candela de la purificación, está con túnica roja brocateada, cargando al Niño con una mano. El retablo de altar tiene tres calles y tres cuerpos, además de un ático. En el primer cuerpo un tabernáculo exponiendo la Santísima forma; a ambos lados de la custodia san José y un obispo. En el segundo cuerpo dos obispos flanqueando la mandorla. La presencia de san José y tres obispos también se observa en el retablo portátil del MALI, normalmente uno de estos obispos es san Agustín. Sobre la mandorla de espejería hay dos escenas en medio relieve, un santo, la Anunciación y en el ático la Trinidad. Flanqueando los relieves, la figura de dos santos. Se distingue los siguientes motivos: “San José, la Virgen, Anunciación, Trinidad, los

---

retablito u oratorio de plata estuvo en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 en el Pabellón de la Santa Sede. También en el Catálogo de la Exposición *La Rioja Tierra Abierta: Nájera. Legado Medieval*. (2005), p. 197.



ángeles Miguel y Rafael, Santa Clara y Santa Rosa de Lima y otras nueve figuras” (AA.VV. *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia La Rioja*, 1985, p. 67)



Al observar las puertas, encontramos: 1. Santo con nimbo, cabello largo y barba, viste una capa y una túnica y casi imperceptible un sombrero de peregrino. Sostiene un bordón o báculo y porta un libro, el cual es identificado con Santiago apóstol. (**Fig. N° 105 a**) 2. Santa con hábito oscuro, coronada y acompañada de un ángel, sostiene un crucifijo. Es identificada con Santa Rosa de Lima, que se encuentra también en una caja de imaginero de la colección de Mari Solari. (**Fig. N° 105 b**) 3. Ángel de la guarda con niño, ambos visten túnica clara. El ángel señala hacia arriba, gesto típico de esta representación, además que el niño está con vestiduras blancas y las manos juntas, en acción de orar, mientras es tocado por una de las manos del ángel. (**Fig. N° 105 c**) Aunque también puede ser el arcángel Rafael, sin el pez.



4. San Miguel arcángel con escudo, vestido como guerrero. (**Fig. N° 105 d**) 5. Santa arrodillada con hábito marrón, propio de las Clarisas. La santa es sostenida por un ángel, ella es identificada como Santa Clara de Asís. (**Fig. N° 105 d**) 6. Santo con nimbo, cabello largo y barba, viste una capa y una túnica talar amarrada con un cingulo, sostiene un libro. Pensamos que sería el apóstol Felipe. La presencia de Santiago y Felipe, ambos apóstoles y mártires, junto con las santas vírgenes y mártires refuerza su mensaje dogmático y catequético.

Las figuras tienen una proporción de tres a cuatro cabezas, las imágenes que sirvieron de referencia son barrocas. Se nota un viraje a formas más simples, soluciones envolventes y simulación de telas levantadas y sinuosas, pero sin movimiento dinámico, sino estático. Los colores rojos y azules verdosos, así como las alas y aureolas con trazos rojos, podrían indicar una manufactura cusqueña, así mismo la minuciosidad de los detalles, usuales en las obras de esta imaginería. El altar portátil o retablo de Nájera es similar en composición al del Museo Pedro de Osma.

**Fig. N° 106**



**Fig. N° 107** (Caja del retablo)





Fig. N° 106 a

Fig. N° 106

*Capilla-retablo de la Virgen de Copacabana*  
Circa 1725

Plata en su color, estuco y maguey  
44 x 20 x 5.6

Colección particular. Alto Perú

Tomado de: Esteras (1997), *Platería del Perú virreinal* 1535-1825, p.135, fig. 27.

También en: Platería virreynal (1974) Colección Arte y Tesoros del Perú, p. 123.

Plata y plateros del Perú (1997), p. 253., fig. II-194.

Fig. N° 107

*Retablo de la Virgen de Copacabana (Exterior)*  
*Plata de los Andes (exposición)*

1650-1700

Tomado de Catalogo *Plata de los Andes* p. 188, fig. 80.

El *Retablo Virgen de Copacabana-Taller cusqueño o altoperuano* (Figs. N° 106, N°106 a, N° 107, N°108, N°109) se encontró expuesto en el MALI, en la muestra *Plata de los Andes*, también aparece en *Platería del Perú virreinal (1535-1825)*, bajo la denominación de capilla-retablo (fig. 27, p. 135). Esteras lo data hacia 1725, como anónimo altoperuano, procedente de la ex colección Lambarri. (1997, pp. 134-135) Stastny (1997) lo denomina *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana con Santos Domingo y Francisco*, consignada como del Alto Perú, en torno a 1740-1770, pero en *Platería virreynal*<sup>80</sup>(1974, 1981) indicó que pertenecía a una colección cusqueña, siendo su procedencia ayacuchana (1981, p. 124). Mendizábal también mencionó la existencia de un retablito de caja de plata<sup>81</sup>, procedente de Ayacucho. En 1974 es posible que el retablo de la colección Andrade perteneciera a José Orihuela Yabar<sup>82</sup>, luego pasó a su hija y a su yerno Jesús Lambarri a la colección denominada Lambarri-Orihuela. Esteras (1997) indica en la nota 64 que perteneció a la colección Lambarri y menciona que el retablito o capilla-retablo, según Jesús Lambarri su anterior

<sup>80</sup> *Platería virreynal*, es parte de la colección *Arte y tesoros del Perú*, el libro tiene dos ediciones, la primera es de 1974, la segunda de 1981, se consultó ambas.

<sup>81</sup> En 1963-1964, Mendizábal indica una obra similar a las cajas de imaginero de Chucuito, para el autor su manufactura era notable, ya que tenía una caja de plata, y en su altar simulado estaba la Virgen de la Candelaria, pertenecía a la colección de Jose Orihuela Yabar, siendo procedente de Ayacucho. La obra fue registrada fotográficamente por el Sr. Abraham Guillén (2003, p. 108), ahora el retablo portátil es parte del MALI. Mendizábal era cusqueño, pero no vio la obra, la foto y la información procede del Sr. Guillén, quien era fotógrafo del Museo Nacional de la Cultura Peruana, (Mendizábal 2003) Abraham Guillén Melgar (1901-1985) fue un reconocido fotógrafo cusqueño, que radicaba en Urubamba, según una carta enviada por Emilio Harth-Terré. La referencia esta en Mattos-Cárdenas. (2014). “In memoriam Emilio Harth – Terré”. (p. 6).

<sup>82</sup> Monseñor Ricardo Duran y don José Orihuela Yábar en 1966 coordinaron la creación del Museo de Arte Religioso del Palacio Arzobispal del Cusco. (Letona, 2013) Pero recién en 1969 se inauguró, con la donación de la colección Orihuela. Desconocemos la fecha del desceso de Jose Orihuela, pero en la década de 1980, la colección era conocida como Lambarri. Sabemos con certeza de dos obras pertenecientes a la colección Orihuela, otra es posible, ya que en el catalogo *Platería virreynal* (1974) se consigna tres obras similares, dos de la colección Lambarri y otra de una colección particular cusqueña.

propietario, procede de la ciudad de Sucre, aunque la autora manifiesta que puede provenir de otro lugar del altiplano. (p. 134)



**Fig. N° 108** *Retablo de la Virgen de Copacabana*  
*Plata de los Andes (exposición)*. 1650-1700, Cusco o Alto Perú.  
 Plata en su color, pasta de estuco y maguey. 44 x 20 x 5.6  
 Colección A. Andrade  
 Fotógrafo: Magaly Labán

**Fig. N° 109** Parte posterior de (Fig. N° 108)  
*Retablo de la Virgen de Copacabana*  
*Plata de los Andes (exposición)*. 1650-1700. Fotógrafo: Magaly Labán

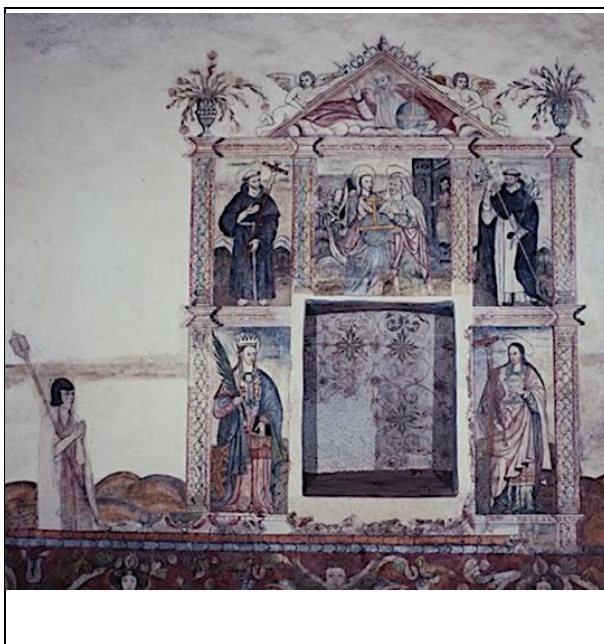
El retablito es formalmente un tríptico con caja de plata, rematado en arco de medio punto y coronación fitomorfa, también de plata, actualmente está en la colección Andrade. La obra simula un retablo de altar barroco de dos cuerpos y tres calles, un ático y un sotabanco. La Virgen de Copacabana posa sobre una peana que está inserta en una mandorla de espejos, se muestra con el cabello castaño rojizo suelto y cuajado de flores. En la calle derecha aparece: un obispo con báculo, mitra y bolsa. Identificado con santo Tomás de Villanueva, agustino famoso por su caridad y san José con el Niño. En la calle izquierda: un obispo sin báculo, mitra y libro, otro obispo con báculo, mitra y maqueta de iglesia, identificado con san Agustín de Hipona. El interior de las puertas se divide en tres registros con fondo dorado decorado con pequeñas flores, en cada uno un santo o santa en mediorelieve. En el registro superior: santo Domingo de Guzmán con maqueta de iglesia y cruz, haciendo pendiente san Francisco de Asís con calavera y cruz. En el registro medio están: santa Lucía en la derecha

y en la izquierda santa Inés con la ovejita, ambas portan sus palmas de martirio. En el registro inferior: santa Catalina de Alejandría con libro, espada y rueda; en la puerta izquierda santa Bárbara con la torre, ambas ostentan coronas y palmas de martirio. En el ático dos paneles se inscriben en un arco de medio punto. Se observa la Trinidad y la Anunciación. El tema de la Anunciación aparecía en los trípticos góticos italianos y se mantiene en algunas cajas de imaginero de Chucuito, con la postura en genuflexión del arcángel y la Virgen leyendo.

La caja del retablito es de plata incisa y repujada, la parte externa es plata en su color, al interior del retablito se ha realizado la simulación del retablo de altar, las puertas internas están trabajadas con maguey y estuco policromado. Las puertas están exteriormente divididas en cuatro registros, el primer y último tienen flores hermosamente trabajadas con motivos vegetales, en el segundo los monogramas de María y Cristo; AMR coronado y el IHS con cruz, de manera análoga al retablo del MALI. En el tercer registro la cruz de Guzmán o cruz flordelisada, sobre fondo negro y blanco, por ello sería el *Stemma liliatum* que es el atributo particular de la orden Santo Domingo, una cruz flordelisada sobre ocho piezas de plata y sable. (Echarte y Montaner, 1997, pp. 393-394).

En el panel posterior la S con el clavo, signo de la esclavitud de María (Esteras, 1997, p. 134). Este retablito, se vincula al de las Clarisas de Nájera y al del MALI, aunque tiene un tratamiento más volumétrico en la caja central, por la estructura en estuco y pasta policromada que genera planos de profundidad y diferentes contrastes de claro oscuro. (**Figs. N° 108, N° 109**) Por otro lado, la presencia de las santas mártires en la obra es un antecedente de su difusión en las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX, ya que el retablito de la colección Andrade está datado en el siglo XVIII.



**Fig. N° 110**

*Retablo renacentista figurado* (capilla lateral)  
Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cusco. Siglo XVII

Temple seco sobre muro de adobe.

Fotógrafo: Daniel Giannoni

ARCHI: Archivo digital de Arte Peruano.

Recuperado de

<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/6515>

En la Iglesia de Oropesa (distrito de Quispicanchi) (**Fig. N° 110**), hay una pintura cusqueña en temple seco sobre muro de adobe representando un retablo renacentista con la iconografía de Padres de la Iglesia y santas mártires, tema difundido en todo el sur andino peruano. La obra muestra un retablo de dos cuerpos y tres calles, un tímpano, jarrones en los extremos y un orante. En la calle derecha presenta a san Francisco de Asís estigmatizado, con crucifijo en medio de un paisaje; en el registro inferior se ubica santa Catalina de Alejandría con palma de martirio, libro y la rueda de su tormento. En la calle izquierda, en el registro superior santo Domingo de Guzmán con lirio, banderín y cruz; en el registro inferior una santa con cruz, lleva el cabello suelto y nimbo. En el tímpano, el Padre Eterno bendiciendo con una mano y con la otra portando el orbe; sobre el frontón clásico la figura de dos ángeles desnudos y encima del segundo cuerpo dos florones. La calle central presenta en el cuerpo superior la escena del Salvador del mundo y en el inferior una decoración teselada dentro de una hornacina. El retablo mantiene similitudes con la iconografía de los trípticos portátiles de Chucuito. A un lado del retablo un devoto indígena.

También en las puertas del retablito de la colección Andrade se encuentra la pareja de santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís, además de la figura de santa Catalina de Alejandría. El Retablo renacentista está datado en el siglo XVII, igual al de la colección Andrade. La presencia de santa Catalina de Alejandría fue usual en las cajas de imaginero de Chucuito y en los altares portátiles o trípticos de Copacabana.



**Fig. N° 111**

<https://artsandculture.google.com/asset/altar-de-la-virgen-de-copacabana/dQFJU8UtSUs0Uw?hl=es>

**Fig. N° 111**

*Altar portátil  
Virgen de  
Copacabana*  
Adquirido en  
Bolivia.  
Ubicación: Museo  
Pedro de Osma  
Época: Siglo XVIII  
Dimensiones: 34,  
50 x 59 x 14 cm  
Materiales: Madera,  
pan de oro, pasta.  
Recuperado de  
Google Arts &  
Culture

El *Altar portátil de la Virgen de Copacabana* (**Fig. N° 111**) es una obra de gran formato, considerando las pequeñas dimensiones de otros retablos o capillitas. La manufactura del altar del Museo Pedro de Osma es primorosa y esmerada en la profusión de detalles, tanto su composición como su tamaño lo acerca al altar portátil o retablo de Nájera. El del convento español es de 91 x 45.5 x 1,25 cm, mientras el retablo portátil del Museo Pedro de Osma tiene 34.5 x 50 x 14, está confeccionado en madera estofada y dorada, la arquitectura del retablo y las figuras son de pasta policromada. Es de gran preciosismo y detalle, en las puertas aparecen: santa María Magdalena, y posiblemente santa María Egipciaca, ambas santas penitentes, las mártires santa Bárbara y santa Catalina de Alejandría, y dos apóstoles uno puede ser Santiago. No presenta caja de plata, siendo posterior a los modelos que ostentan en sus puertas las figuras de ángeles. La obra es de mediados del siglo XVIII.

Presenta una caja de madera dorada y policromada, se distingue en las portezuelas abatibles la presencia de santos y santas mártires, y decoración de diminutas flores rojas y ramas verdes. Las puertas internas se dividen cada una en tres registros. En el inferior de la

portezuela derecha: un santo con cabello negro y barba, lleva cruz y túnica oscura, en el brazo derecho porta un libro cerrado, se trata del apóstol san Felipe, que ostenta en su iconografía los mismos atributos. **(Fig. N°111 c)** También en el retablo de Nájera, un santo tiene iguales atributos y se ubica en el registro inferior de una de las portezuelas. En el segundo registro se representa a santa Catalina de Alejandría con palma, espada, corona o tocado con plumas y a sus pies la cabeza de un hombre, la santa está vestida con túnica a rayas. En el registro superior hay una santa arrodillada con un león bajo sus plantas, y las santas con ese atributo son Tecla del Iconio, Prisca y Martina de Roma, aunque también podría ser santa María Egipcíaca, ya que en su hagiografía aparece el león. El león parece un puma, por la falta de melena. **(Fig. 111 a)** La santa haría pendiente con María Magdalena, ubicada en el registro superior de la otra puerta.



**Fig. N° 111 a**  
Detalles de puertas del altar  
portátil de la Virgen de  
Copacabana



**Fig. N° 111 b**



**Fig. N° 111 c**



**Fig. N° 111 d**

La portezuela izquierda presenta en su registro inferior izquierdo un santo con sandalias, túnica, lleva en la mano izquierda un elemento de dos puntas rematado en forma redondeada, que podría ser un bordón y bajo el brazo un bolso cerrado, posiblemente el apóstol Santiago como peregrino, sin sombrero. **(Fig. N° 111 d)** Un santo con el mismo atributo se encuentra en el retablo de Nájera, también ubicado en el registro inferior de la portezuela. En el segundo registro está santa Bárbara con corona o toca recta, vestida con túnica a rayas, con la torre de su cautiverio y sin la palma. En la parte superior una santa arrodilla con cruz en la mano y una calavera, dentro de una habitación, **(Fig. N° 111 b)** identificada con María Magdalena penitente.



**Fig. N° 112**

Detalle del retablo de altar del Museo Pedro de Osma.  
(Recuperado de Google Art Project. Google Arts & Culture).

**Fig. N° 113**

*Retablo mayor*  
Ca. 1660-1680  
Santuario de la Virgen de Copacabana. Bolivia

**Figura N° 114**

Detalle del ático  
*Retablo de la Virgen de Copacabana*  
Museo Pedro de Osma

**Fig. N° 115 (detalle)**

*Retablo de Nájera*

**Fig. N° 112**

En el panel central (**Fig. N° 112**), presidiendo el retablo de altar, se ha representado a la Virgen de Copacabana con el cabello negro suelto, de destellos dorados, que posa sus vestiduras sobre una peana decorada con dos querubines. El Niño Jesús está por caer del brazo materno, como es usual en las representaciones de la Virgen de Copacabana, formando una diagonal. Nuestra Señora se ubica en una mandorla de espejería, adornada con cuatro querubines, Madre e Hijo presentan coronas rectas. La mandorla ocupa la mitad de la calle central y parte del primer y segundo cuerpos. Debajo de la Virgen, la custodia con la santísima forma, a su lado dos santos.

En el ático figuran dos escenas: la Trinidad (el Padre Eterno, Cristo y el Espíritu Santo en forma de paloma) y debajo la escena de la Anunciación. Un cornisamento separa el ático del segundo cuerpo, sobre la cornisa con dos volutas se observa un corazón, debajo un santo sedente con vestiduras oscuras que lleva en la mano una pluma, podría ser san Agustín de Hipona, por estar asociado a un corazón y llevar la pluma. A los lados dos santos sobre

peana. Asimismo, bajo el cornisamiento dos coronas pontificales, debajo medallones con los rostros de dos santos. Uno de ellos es san Juan Bautista, a nivel del primer cuerpo, dos pinturas en las calles laterales de dos santos con bonete.

**Fig. N° 113.** Retablo mayor del santuario de la Virgen de Copacabana



**Figura  
N° 114**



**Fig. N° 115**



El retablo mayor del santuario de la Virgen de Copacabana (**fig. N° 113**) es similar a la caja central del retablito portátil del Museo Pedro de Osma. En la calle central: la escena de la Trinidad en el ático; en el tercer cuerpo una pintura de la Virgen del Rosario; debajo un tímpano triangular con un medallón que contiene un corazón e, inmediatamente en el segundo cuerpo, un cuadro con una pintura de San Agustín sosteniendo un corazón ardiente, a un lado la mitra de obispo y un libro abierto. También se distinguen las coronas pontificales bajo el cornisamento del segundo cuerpo, así como bajo el cornisamiento partido del primer cuerpo se observa dos cuadritos con pinturas del rostro de dos obispos. Los elementos mencionados coinciden con el retablo de Museo Pedro de Osma, a excepción del cuadro de la Virgen. El retablo de Nájera presenta las mismas escenas en el ático: en la parte superior la Trinidad, la Anunciación y un corazón en un medallón ubicado sobre el cornisamento, debajo san Agustín de Hipona sosteniendo un corazón en la mano. En la parte superior de las calles laterales, bajo el cornisamento, dos coronas pontificales. (**Fig. N° 115**) El retablo de Nájera fue enviado en 1749 a España (Sánchez, 2001, p. 267), por ello el del Museo Pedro de Osma debe ser también de mediados del siglo XVIII. Ambos destacan la figura de san Agustín, fundador de la orden que tuvo a su cargo el convento de Copacabana hasta 1826. Cuando se dio la independencia de Bolivia en 1825 tenían ocho conventos y alrededor de 60 frailes, para el siguiente año quedaban menos de 12 padres agustinos. (Campos y Fernández de Sevilla 2011, pp. 56-57)

Al comparar la (**Fig. N° 114**) y la (**Fig. N° 115**), las imágenes de san Agustín y el corazón sobre el cornisamento presentan la misma ubicación, pero invertida, la pintura es similar a la situada en el retablo mayor del santuario de la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 113**), igual que las escenas antes mencionadas. La distribución de la ornamentación y personajes ostenta una marcada simetría, cada lado compensa las figuras y los elementos: En la calle lateral derecha del segundo cuerpo: santo con mitra de obispo y crucifijo; en la lateral izquierda: santo con mitra de obispo y cayado de peregrino. Los nichos donde se ubican las figuras de pasta están flanqueados por columnas eucarísticas sin dorar, se observa un color marrón oscuro de madera. Sobre la mandorla hay un cornisamento partido que adopta la forma de un arco peraltado sostenido por cuatros niños atlantes, y encima dos conchas, símbolo mariano. En la calle lateral derecha del primer cuerpo hay un santo con nimbo, túnica marrón y capa roja. El santo presenta tonsura y barba. En la calle lateral izquierda: san Juan Bautista con túnica corta azul, libro y cordero, en la mano porta la cruz, sobre ambos nichos los retratos de dos obispos.



Tomado de ARCA: <http://157.253.60.71:8080/artworks/8647>

**Fig. N° 116**

*Retablo de la Virgen de Copacabana*

Temple madera

Fuente: Burucúa, 2000.

Ubicación: Museo Histórico Provincial Julio Marc

País de origen: Argentina

En el Retablo de la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 116**) del Museo Histórico Provincial Julio Marc se ha representado al templo el retablo de altar, con tres calles, tres cuerpos y un ático rematado en arco de medio punto, destaca la gama cálido- fría, la obra es atípica por incluir toda la complicada ornamentación y no solo la mandorla. En el ático: la Trinidad, compuesta por Cristo con vestiduras bermejas, el Espíritu Santo en forma de paloma y el Padre Eterno con el orbe. Flanqueando la escena, dos ángeles trompeteros, siguiendo la verticalidad de la calle central, y debajo de la Trinidad, la Anunciación, con la Virgen sedente frente al arcángel Gabriel que levanta su mano señalando hacia arriba; a los lados dos santos con hábito oscuro y libro, además dos ángeles con arpa. En la calle central una guardamalleta en arco de medio punto, similar a otras representaciones de retablos portátiles de la Virgen de Copacabana. Debajo del arco y el doselete están la mandorla de espejería, la peana y las velas, usuales en la representación pictórica del tema. La Virgen preside el altar, dos candiles

penden a los lados de la mandorla, cerca dos ángeles turiferarios. Debajo de ella la custodia con la Santísima forma. Flanqueando la custodia hay cuatro ángeles, dos de ellos son turiferarios, portan incensarios que aluden a lo sagrado de la representación. En la calle derecha, hay tres nichos. En el primer cuerpo san José con el Niño; en el segundo un Papa con báculo y libro, podría ser san Gregorio Magno, doctor de la Iglesia. En el tercer cuerpo, un santo anciano con túnica y manto. En la calle izquierda: obispo con ángel, obispo y santo, en esta parte la obra presenta signos de deterioro y son poco notorios los atributos.

Las escenas de la Anunciación y la Trinidad se convierten en motivos clásicos en los retablos portátiles y cajas de imaginero del siglo XIX. También sucede en las cajas de imaginero de Chucuito tipo A, la mandorla de espejos con el doselete o guardamalleta en arco de medio punto, así como los obispos, santos y ángeles se mantiene, esto indica la enorme difusión en la iconografía de la Virgen de Copacabana en el siglo XVIII, así como su supervivencia en la imagerie popular durante los siglos XIX -XX.

## CAPÍTULO III

### Análisis formal de las cajas de Imaginero del siglo XIX

#### 3.1 Métodos aplicados

Para la mejor comprensión de las cajas de imaginero, su configuración e influencias es necesario aplicar la metodología del análisis formal, así como el método crítico historiográfico para determinar las líneas de estudio formal y comparar las fuentes documentales y teóricas, adecuadas a cada caso. Excluimos conceptos como belleza, sublime o grotesco por estar vinculados a contextos artístico culturales no aplicables al objetivo de este estudio sobre un aspecto del arte popular peruano del siglo XIX. El acercamiento a la forma lo realizaremos siguiendo a Henry Focillon y a Heinrich Wölfflin, entre otros, luego aplicaremos los conceptos y análisis de la psicología de la forma, el método de la simetría dinámica de Jay Hambidge y las tramas de Charles Bouleau. En algunas obras se usará el análisis iconográfico de Erwin Panofsky, aunque encontramos que presenta limitaciones en el caso del arte popular peruano. Estas limitaciones se dan porque no siempre se mantiene la iconografía tradicional de un santo, ni presenta un atributo específico e iconográfico que permita identificarlo plenamente, ya que la iconografía puede ser genérica pudiendo aludir a diversos personajes sagrados. Por ejemplo, es usual la presencia de obispos en las cajas de imaginero de Chucuito, pero la mitra, el báculo y el libro son atributos compartidos por muchos santos que fueron obispos, y sin un atributo particular es difícil identificar al representado. El análisis crítico historiográfico se centra en la comparación entre las fuentes documentales y gráficas de la historia del arte aplicables al estudio y las de época que permitan conocer y comprender las consecuencias de si la obra procede del centro urbano (ciudad –capital) donde suelen originarse las formas y motivos, o de la periferia (provincias) que podrían haberlos reproducido, y así poder identificar sus posibles transformaciones. Aquí son importantes elementos como: ideologías y valores de la época, religión y estructura del pensamiento del artista.

Los ejemplares sobre los cuales hemos realizado investigación pertenecen a los museos, en Lima: Museo de la Cultura Peruana, Museo del Instituto Riva Agüero (PUCP), Museo del Banco Central de Reserva, Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Colección Alicia y Celia Bustamante), y la colección de Mari Solari. En Puno el



Museo Municipal Dreyer y el Museo del Centro Cultural San Juan Pablo II en Ayaviri, provincia de Melgar. Paralelamente se ha realizado un escrutinio en bibliotecas y catálogos digitales online de diversos museos europeos, para reconstruir la historia de las cajas de imaginero del siglo XIX. Ha sido nuestro propósito estudiar la evolución de una convención nacida de la devoción primigenia indiana, el culto a la Mamita del Lago, y su devenir en el tiempo, el cambio de las escenas e iconografía, así como la fijación de un canon que responde a la piedad y al artífice popular. Una tradición que, por las piezas analizadas podemos afirmar fue la principal, al haberlas encontrado desde el siglo XVII hasta fines del siglo XIX, en retabletos portátiles dedicados al culto mariano en el Perú. Sabemos que, en Bolivia y Argentina, existieron versiones populares confeccionadas hasta el siglo XX.

Se observa en el arte del siglo XIX la aceptación de formas, su evolución y transformación más allá de un periodo, las imágenes de la evangelización y del arte virreinal sobrevivieron y es evidente la migración de soportes, formas y técnicas de fines del siglo XVIII, y su paulatina evolución y transformación en las cajas de imaginero y el arte popular. Focillon (2005) menciona:

De hecho los periodos de la historia de las formas no son homogéneas y admiten simultáneamente tentativas, cumbres y decadencias. Los siglos se suceden los unos a los otros sin que cada uno de ellos tenga su tonalidad perfectamente unificada. Todas las regiones, en un momento determinado, no viven en la misma época. El arte del periodo románico, no es necesariamente románico. El arte románico se sobrevive o mejor dicho sobrevive a su actualidad en pleno periodo gótico. (Focillon, 2005, p. 29)

Esta reflexión se puede extrapolar a cualquier época o lugar. Las formas pueden mantenerse, llegar a su cenit o decaer. En algunos lugares, aunque pasen los siglos y los estilos muden hay regiones que viven de acuerdo a épocas pretéritas y siguen formas arcaizantes. ¿Puede una obra de arte no reflejar el sentir de una época o los valores generales de una época? La obra de arte responde a las convenciones aceptadas en una sociedad determinada que comprenden a sus artistas, sistemas de creencias y religión. Sus formas remitirán a la época relativa del lugar en el que se produce, como ocurre en las zonas rurales. Con época relativa nos referimos a que, en regiones alejadas, se puede mantener un sistema artístico, cultural y económico que no corresponde a su época histórica, sino a una anterior. Existen sociedades que mantienen sus tradiciones, costumbres ancestrales y parecen vivir en otro tiempo.

Focillon señala que “muchos estilos pueden vivir simultáneamente, aun en regiones muy próximas, hasta en una misma región” (Focillon, 1947, p.22), el estilo no se da en simultáneo en todas las regiones, ni siquiera en una misma región. Nuestras observaciones muestran que las características pictóricas de los siglos XVII-XVIII en Cusco fueron retomadas a inicios del siglo XIX por los “primitivos cusqueños” y de ahí migraron al sanmarkos en alabastro y luego a las cajas de imaginero sanmarkos. En Ayacucho, la talla en piedra de Huamanga se debatía entre las formas barrocas y neoclásicas. El espíritu del barroco quedó impregnado en el alma de los artistas populares, aunque sus formas se volvieran más densas y geométricas, aún pervivía un hálito de vida del barroco cusqueño. El barroquismo de la pintura y arquitectura, su gusto por la profusión, los hermosos estofados y carnaciones de las tallas sobreviven en las cajas de imaginero del siglo XIX, aunque el barroco había sido desplazado como estilo en algunos centros regionales, como Lima.

Para Focillon, la vida de las formas pasa por edades: experimental, clásica, de refinamiento y barroca. El estado experimental se puede llamar también arcaísmo, teniendo el arcaísmo griego y gótico similitudes. (Focillon, 1947, p. 27) Esta etapa de experimentación formal es el inicio de un estilo, y surge a la muerte u ocaso de un modo de producción. Por ejemplo, en el ocaso de la escuela cusqueña emergieron los elementos de la pintura de los primitivos cusqueños o maestros campesinos. Focillon considera que la forma también está vinculada al sustrato material de la obra de arte que condiciona la labor del artista, el escultor en piedra debe develar la forma, desprenderla del bloque, el que amasa la arcilla debe modelar, es decir adicionar, en vez de sustraer. De aquí la técnica empleada en una obra de arte se vincula irremediabilmente a su materialidad, pero también a las costumbres y modos de creación artística. (Focillon 2005, p.42) Al observar los sanmarkos en alabastro es evidente que la materialidad condiciona la forma en la impronta de los instrumentos de talla en el desbaste de la piedra de Huamanga y los planos geométricos de los ropajes de los santos. La forma es al mismo tiempo materia, configuración formal y espíritu, “Sí, las formas que viven en el espacio y en la materia viven en el espíritu.” (Focillon, 1947, p. 88) La forma entendida así está plena de contenidos y vive, no existe antagonismo entre forma y espíritu, siendo el artista quien desarrolla el milagro de que las formas ingresen al espíritu y las podamos observar. (Focillon, 1947, pp. 88-89)

Algunas normas formalistas que propone Focillon se refieren al *Principio de destino* o *vocación formal* (Focillon, 1947, p. 69) y a la *Regla general*: “la forma al pasar por una

materia dada a cualquier otra materia sufre una metamorfosis” (Focillon, 1947, p. 73), conceptos aplicables al arte popular peruano del siglo XIX. Los materiales implican procedimientos, presentan una predisposición a ciertas técnicas, mientras que son incompatibles con otras. Las cajas de imaginero sanmakos-sanlucas del siglo XIX pueden contener figuras realizadas en piedra de Huamanga o en pasta. Las de piedra de Huamanga tienden a la síntesis o efecto facetado, de tratamiento por planos; mientras las figuras de pasta moldeada son lisas sin efecto de modelado, y pintadas al óleo. A fines del siglo XIX se empezó a usar pigmentos y aglutinantes al agua, (semejantes al temple), y para el siglo XX está documentado el uso de anilinas. Focillon considera que “[...] la obra de arte no existe sino como forma.” (Focillon, 1947, p. 11) La obra de arte es ante todo una forma, el concepto de forma, aunque no es definida por el autor, está ligada al espacio y la materia, se manifiesta por el equilibrio de masas, el claroscuro y el tono. (Focillon, 1947, p. 11) Las obras de las artes populares de siglo XIX son formas, configuraciones de elementos, pero están determinadas por los materiales del cual están manufacturadas, sea: el alabastro huamanguino, la pasta, o el agave (maguey). Por ello los materiales y las manufacturas, como el óleo y el temple, son determinantes en muchos casos en la configuración de la obra de arte.

El arte popular peruano del siglo XIX devine en lo que Stastny señala como un viraje a lo “primitivo” (Stastny, 1981). Wölfflin menciona que

[...] el modo de ver lineal separa una forma de otra radicalmente, mientras la visión pictórica, por el contrario, se atiene al movimiento que se desprende del conjunto. Allá, líneas uniformes y claros que se separan; acá, límites desvanecidos que favorecen la fusión. (Wölfflin, 1952, p. 28)

Las formas son separadas en lo lineal que observa líneas uniformes, mientras que lo pictórico observa el movimiento del conjunto de la obra y los límites poco claros, desvanecidos, suavizados. Lo lineal y lo pictórico se relacionan a la forma. En una misma obra hay elementos que se circunscriben a lo lineal, mientras otras áreas sutilmente se acercan a lo pictórico. La precisión de los contornos y la delimitación de la forma en lo lineal consigue en el espectador la aprehensión del objeto, la seguridad que puede tocarlos y cogerlos. (Wölfflin 1952, p. 30) De acuerdo a los principios de Wölfflin: lo lineal evoluciona hacia lo pictórico, lo superficial a lo profundo, la evolución de la forma abierta a la cerrada, lo múltiple a lo unitario, y la claridad absoluta a claridad relativa. (Wölfflin 1952, p. 20-22) Estos conceptos se referían a lo clásico enfrentado a lo barroco. Lo clásico era orden, límites

definidos, contornos macizos, formas cerradas y linealidad, mientras lo barroco prefería límites imprecisos, movimiento y formas abiertas. El arte peruano popular se asume como barroco o barroquismo por el horror al vacío, pero las formas carecen de movimiento, son cerradas, de contornos definidos y mantienen una convención que tiende a la linealidad, aunque sus referentes sean pictóricos y de formas abiertas. En las obras analizadas predomina lo lineal, la forma cerrada, la pluralidad y la claridad absoluta lo cual las acercan a lo clásico, según los principios de Wölfflin.

La visión clásica prefiere los perfiles, se vincula a lo lineal para ser una representación tangible del mundo que puede ser palpada por su espectador (Wölfflin, 1952, p. 20), así la forma cerrada y la claridad absoluta son usuales en el arte popular. Los elementos se presentan completos, definidos e individualizados. Sobre la forma cerrada y abierta, Wölfflin señala:

Por forma cerrada entendemos la representación que, con medios más o menos tectónicos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo, que en todas sus partes a sí mismo se refiere; y entendemos por estilo de forma abierta, al contrario, el que constantemente alude a lo eterno a él mismo y atiende a la apariencia desprovista de límites, aunque claro está, siempre lleve en sí una tácita limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en sentido estético. (Wölfflin, 1952, p. 178)

Lo tectónico se relaciona a lo lineal, la forma cerrada es limitada, de contornos definidos, y se refiere a sí misma, mientras lo atectónico se vincula a lo pictórico y a la forma abierta. (Wölfflin, 1952, pp. 178-179) Además, lo tectónico se ajusta al espacio del marco (Wölfflin, 1952, p. 191). En los sanmarkos, las cajas de imaginero analizadas y la pintura campesina es evidente la presencia de un modo de hacer, de unas formas que con leves variaciones se repiten y se alternan entre ellas, estableciéndose un canon o prototipo, un modelo a seguir por generaciones de imagineros. Creemos que existió un canon, en el sentido que ofrece Focillon: “La forma puede convertirse en fórmula y canon, es decir, detención brusca, tipo ejemplar, pero es ante todo una vida móvil en un mundo cambiante. Las metamorfosis sin fin recomienzan”. (Focillon, 1947, p. 20) El canon aquí se refiere a un modelo, una norma que es formulada como inmutable, pero aun así las formas mudan y están animadas de vida. Igual sucede en las cajas de imaginero, las formas tienen un modelo, un canon, responden a una manera de hacer de varios talleres familiares, y mantienen esquemas invariables, pero introducen variaciones. Por ejemplo, las cajas de imaginero de Chucuito más antiguas presentan formas pictóricas y tienden a una compleja ornamentación



arquitectónica e iconográfica, mientras que las de fines del siglo XIX son de formas más esquemáticas tendientes a lo tectónico. Aunque el canon se mantiene, las formas han asumido contornos más cerrados, definidos, con trazos rojizos y simplificación de la arquitectura. El modelo o canon de los retablos de la Virgen de Copacabana se mantuvo durante los siglos XVII al XIX. En el siglo XX se realizaron algunas cajas de imaginero en el área peruana siguiendo esquemas de los siglos precedentes. Esto demuestra que las formas pueden retornar después de siglos, en nuevos contextos sociales y religiosos, manteniendo un canon prefijado con anterioridad, hasta finalmente abandonarse o transformarse radicalmente.

Utilizaremos los siguientes conceptos ligados al análisis formal, propuestos por diversos autores.

Forma: configuración basada en la distribución de los elementos, proporción entre las partes. Según Wölfflin se vincula a los principios: lineal: contorno de la forma, sin ver color o profundidad; pictórica: imprecisa en la delimitación de sus bordes; abierto: da la impresión que las formas continúan; cerrado: las formas están contenidas y definidas en una configuración cerrada.

Espacio: aplicable a obras bi – tridimensionales.

Espacio real o tangible: es tridimensional, se aplica normalmente a la escultura y la arquitectura.

Composición: Distribución de las masas, colores o elementos que constituyen una obra, es la manera en la que se organiza la obra.

Tipos de Composición: Analizando los principios de Wölfflin se vinculan con: dinámico (movimiento) –estático (sin movimiento); abierto –cerrado; simétrico- asimétrico. Wölfflin menciona la composición céntrica ligada a lo tectónico (forma cerrada). (Wölfflin, 1952, p. 202,) Uno de los elementos de lo tectónico es la representación frontal, lo cual es usual en el arte de los retablos y las cajas de imaginero.

Unidad y Variedad<sup>83</sup>: Es una de las leyes de composición usada en las artes visuales.

Tramas: En las obras de arte es usual la presencia de líneas imaginarias que el artista siguió para organizar el espacio en la composición. Muchas obras greco-romanas, medievales, renacentistas y barrocas, presentan una trama que emplea el rectángulo dorado y el número áureo. Bouleau menciona el respeto y admiración que causaba

---

<sup>83</sup> El principio de pluralidad y unidad (unidad múltiple y unidad única), es diferente a lo planteado, Wölfflin (1952) establece épocas de multiplicidad y otras de unidad. (p. 223)

el rectángulo áureo, y el número Phi  $\pi$ . Además, utiliza el término “armadura del rectángulo”, y la define como el cruce de las líneas que parten de sus ángulos con las divisiones de sus lados, un recurso que funciona como:

de ese marco interior, que surge de la forma y no de la intención del artista. Si se guía por su estética, podrá regular su obra sobre las consonancias musicales o la proporción aurea, inscribir curvas abiertas o cerradas: es libre; la armadura por el contrario le viene dada; la empleará más o menos, pero no podrá realizar una abstracción absoluta. (Bouleau, 1997, p. 124)

**Armadura:** es un esquema que configura el ordenamiento visual y se relaciona con la composición, es un marco interno de la forma en sí misma, que la regula. Aunque el artista, en este caso el imaginero, podría usar las subdivisiones del marco, seguirá una convención para componer las formas e imágenes aunándolas en algunos casos con la proporción áurea. Los marcos de rectángulos dinámicos y estáticos fueron usuales en el arte, durante el renacimiento y en diversas culturas se han usado los rectángulos armónicos estáticos de 5/4, 3/2, 5/3, 4/3. El rectángulo de proporción 3 a 2 es el denominado vesical y el que tiene como lados 4 a 3 es denominado rectángulo pitagórico.

**Esquema compositivo**<sup>84</sup>: triangular, circular, ovalado, pentagonal, A, B, C, etc.

**Contraste:** elementos que ofrecen variedad, se trata de la oposición de dos o más elementos. (Wucius Wong 1991, p. 71) Los contrastes de elementos visuales son:

Figura: recto –curvo, plano –lineal.

Color: cálido –frio, claro-oscuro, complementarios, tono.

Tamaño: grande –chico, largo –corto, ancho –delgado

Texturas: visual, táctil. (Wucius Wong, 1991, p. 71)

**Análisis material:** sustentado en los conocimientos técnicos posibles del material y la forma. Se utiliza una ficha técnica, que contenga los siguientes datos: técnicas, manufacturas, material, dimensiones

**Proceso de construcción:** estructural, planos de profundidad, figuras.

**Análisis del contenido cultural:** las formas viven en una época y son susceptibles de cambiar y modificar sus significados de acuerdo a la sociedad y el momento histórico, adquiriendo los patrones culturales imperantes. Wölfflin establece conceptos fundamentales para entender las formas de hacer en una época con predominio de lo lineal y otra de lo pictórico. La forma de representar es una visión

<sup>84</sup> Basados de los esquemas compositivos de Andrew Loomis en *Creative Illustration*, 1947, p. 32.

del mundo (Wölfflin 1952, p. 95-96), pero también pueden ser anacrónicas y su significado no ortodoxo, ni convencional, como ocurre en el principio de disyunción. Por ello consideramos el análisis iconológico de Panofsky como un complemento, y solo aplicable en algunos casos.

#### Análisis de los motivos artísticos

Motivo: estudio de los atributos de la figura o imagen, considerando que, en el arte popular, la iconografía puede ser polisémica y no ortodoxa. Para Panofsky las formas puras o motivos artísticos llevan significaciones intrínsecas, los motivos son representaciones convencionales o secundarias. (Panofsky, 1993, p. 48)

Escena o composición convencional: estudio de los motivos cuando configuran escenas, una escena trae intrínseca una narración, pudiendo configurar una serie con un programa temático. Para Panofsky las combinaciones de los motivos artísticos son llamadas composiciones. (Panofsky, 1993, p. 48)

Programa temático: Representación convencional que sigue un programa narrativo, generalmente presenta un desarrollo temático de imágenes y composiciones.

### **3.2 Las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX**

Las cajas de imaginero del siglo XIX responden a la piedad y la sensibilidad artística imperante durante la época barroca, formalmente asemejan un tríptico europeo, con imágenes hagiográficas cristianas y, en ocasiones, pueden contener figuras de animales vinculados al patronazgo de un santo. Denominadas por los investigadores como trípticos, retablos y cajas de imaginero, y por sus usuarios del siglo XX como: sanmarkos, missas, cajones sanmarkos-san lucas, presentan diversa manufacturas y tamaños. Algunas son de pequeñísimas dimensiones, alrededor de 5 cm, mientras otras pueden tener cerca a 50 cm. Mendizábal estudió las cajas de imaginero ayacuchanas y no las relacionó a los altares portátiles virreinales (2003, p. 106), lo que en el caso del sanmarkos es correcto, sin embargo, las cajas de imaginero de Chucuito tienen similitudes en la iconografía y en el aspecto formal con los altares y retablos portátiles de la Virgen de Copacabana realizados en diversas épocas, desde el siglo XVII hasta inicios del siglo XIX. Existen diversos modelos y variantes a nivel temático, iconográfico y formal. En este apartado nos enfocaremos en el retablo portátil del siglo XIX, denominado por Mendizábal como *caja de imaginero*.

Stastny menciona que las antiguas cajas de imaginero o retablos fueron manufacturadas con un exterior de plata repujada, y en el interior ostentaban relieves de madera, y elementos modelados en pasta de estuco dorada. Otras cajas semejantes, pero de materiales menos onerosos, fueron realizadas de madera con figuras de piedra de Huamanga. Luego se reemplazó las figuras de alabastro huamanguino por las modeladas en estuco y, posteriormente, se utilizaron moldes. La pauperización de los materiales se evidencia en el uso de maderas cada vez más simples, y una pasta rústica. Además, el cambio de la madera dorada por el alabastro, y del estuco para modelar las figuras por las realizadas a molde, sería un indicativo de la necesidad del imaginero para economizar tiempo y materiales. (Stastny 1981, p.46) Las cajas de imaginero del siglo XIX no tienen puertas o caja de plata, por lo que pensamos que Stastny se refiere a los trípticos o retablos virreinales de la Virgen de Copacabana. El empobrecimiento de los materiales indica el sector económico y social de sus compradores, y las necesidades de ellos, así como sus posibilidades económicas. Aunque no tienen caja de plata, varias cajas de Chucuito presentan pan de oro, veladuras de plata y pintura al óleo, materiales aún costosos. Otras son de madera simple, o maguey, algunas estucadas y otras de figuras de alabastro o pasta policromada. El economizar tiempo y materiales es vital si la obra se oferta a bajo costo, ya que no es rentable demorar en exceso la entrega, ni gastar demasiado material, especialmente si es caro o difícil de conseguir. Así, se dejó la madera fina por el maguey, pensamos que esto se dio principalmente en el área rural, ya que muchas cajas de imaginero del siglo XIX e inicios del siglo XX, fueron realizadas usando dicho material. Mientras que en el siglo XX, en Huamanga, se realizaban usando madera de cajones de fruta, según Jesús Urbano eran cajones de plátano. (Barrionuevo, s. f, pp. 142, 156) Por otro lado, las demandas y retablos antaño usados por los doctrineros y sacerdotes cristianos en la evangelización, eran usados por los demanderos. Hacia 1831 fueron prohibidos por la Municipalidad de Lima, ya que las demandas y retablos portátiles escapaban del control central de la Iglesia y llevaban al exceso. En la evangelización los portaban los sacerdotes y los doctrineros, a fines del siglo XVIII los llevaban los demanderos (Maluf y Wufarden 2004, p. 264). En el Perú, aunque se distingue entre demanda y retablo portátil, ambos son llevados por el demandero, siendo igual que en España, un culto popular que escapa del control eclesial. En el siglo XIX, la mirada del neoclásico valora de forma peyorativa al demandero y se ve con sospecha los retablos portátiles, entiéndase cajas de imaginero, por ser ocasión de excesos.



Pablo Macera clasifica los retablos en: unipersonales, escénicos mágico-religiosos (sanmarcos), y los escénicos profanos. (Macera, 2009, p. 183) Los llamados sanmarkos son piezas atesoradas por el poblador alto andino de los departamentos de Cusco, Huancavelica, Arequipa y Ayacucho. Según las principales investigaciones, fueron realizados principalmente por imagineros o escultores ayacuchanos. La mayoría de las piezas son del siglo XIX e inicios del siglo XX. Stastny (1981) menciona dos tipos de sanmarkos, el primero es un relieve en piedra de Huamanga, tallada y policromada, y el segundo el cajón sanmarkos. Ambos con la iconografía de los santos patrones, las escenas pastoriles y agropecuarias. Las manufacturas son diversas, pero por el soporte se puede clasificar en: Sanmarkos en alabastro y cajones Sanmarkos –SanLucas. Se observa que los sanmarkos en alabastro ostentan la forma de una capillita o relieve, las figuras están talladas en piedra de Huamanga y están unidas a la piedra, como unidad. Los sanmarkos más antiguos presentan un esmerado trabajo de talla y policromía, presumiblemente en óleo (por la apariencia traslúcida y nacarada). La pintura ha fugado del soporte y, solo por partes, se evidencia su anterior esplendor. Existe evidencia de colores verdes, rojos y dorados, así como carnaciones en rostros, y en algunas zonas se ve flores rojas con ramitas verdes. Los ejemplares de fines del siglo XIX, presentan una talla más tosca, menor definición en los detalles como ojos, boca y nariz. La mayoría de investigadores sugiere que los sanmarkos se empezaron a elaborar tardíamente, y que la figura del abigeo sería de inicios del siglo XX. (Macera, 2009, p. 181)

Debemos mencionar que las illas y tablas mágicas usadas en las regiones de Cusco y Puno, también son confeccionadas en piedra de Huamanga, o de piedra del lago. Las llamadas *illas–chacras*, *illas* y *cuadros mágicos*<sup>85</sup> contienen símbolos y signos asociados al agua y la fertilidad como plantas, flores y animales. Pensamos que el soporte en piedra de Huamanga tiene un poder simbólico, ligado a lo telúrico y lo sagrado cristiano, porque a la piedra de Huamanga también se le conoce como *Niño Rumi* o piedra del Niño, por realizarse en este material hermosas tallas del Niño Dios. Así, la piedra de Huamanga remite a lo ritual, telúrico y cristiano, doblemente sagrada, sería depositaria del mundo campesino y andino cristiano.

---

<sup>85</sup> Estos términos están tomados de las fichas de las piezas del Museo del Banco Central de Reserva del Perú.

### 3.2.1 El cajón Sanmarkos

El cajón Sanmarkos es una caja de imaginero que reúne a los santos protectores de los animales. Por las piezas analizadas y algunas investigaciones se puede inferir que los cajones Sanmarkos –Sanlucas son de fines del siglo XIX, posteriores a los sanmarkos en alabastro. En las fichas técnicas del Museo de la Cultura Peruana, antes Instituto de Arte Peruano, se ha registrado los sanmarkos como *retablo tradicional*, igual que en la colección de Alicia Bustamante del MASM. (Labán, 2016, pp. 139-140) Para Arguedas es un pequeño retablo portátil (Arguedas 1958, p.153) Según Jesús Urbano, los campesinos le comentaron: “Los hacendados no querían al principio cajones con dos pisos sino solo con un piso y allí tenían a los cuatro santos que protegían sus ganados y al pie de cada santo los animales”. (Urbano y Macera, 1992, p. 61) Se menciona cuatro santos, pero el sanmarkos completo incluye cinco, e inicialmente era de un único piso. Además, tomando en consideración los testimonios recogidos por Jesús Urbano en su época de arriero, se comprende que fueron los hacendados de origen hispánico quienes iniciaron la costumbre de marcar el ganado, y de ellos lo asimilaron los pastores que luego solicitarían cajones con dos divisiones para sus ceremonias agropastoriles. Una vez al año, el hacendado realizaba una reunión para contar el ganado, a esta reunión llevaba el sanmarkos y les enseñaba a los pastores la devoción a los santos patronos: san Marcos, san Lucas, san Antonio y san Juan. Al aumentarle un piso se incluyó la reunión y la pasión. (Urbano y Macera 1992, p. 61).

Al visitar el MUSEF de Bolivia y conversar con investigadores bolivianos, nos indicaron que las cajas de santos bolivianas solo presentan hagiografía católica o sincrética, pero ningún oficio o escena del campo. Los santos tienen a sus plantas imágenes de animales, con signos de la señalada, sin embargo ninguna similitud con la complejidad ritual, simbólica y artística del sanmarkos peruano. El sanmarkos peruano es único, presenta diversos esquemas, formatos, materiales, pero responde a la devoción y las memorias del campesinado, su configuración se dio como resultado de un largo proceso durante el siglo XIX. Urbano comenta que en Ayacucho: “Lo que me han dicho en Huancasancos<sup>86</sup> los criaderos y comuneros [...] que encargaron que les hicieran de dos pisos para que en el

---

<sup>86</sup> Huancasancos es una provincia ayacuchana que limita con Victor Fajardo, uno de sus distritos es Santiago de Lucanamarca. Fue uno de los distritos más diezmados por la guerra interna, la matanza de Lucanamarca perpetrado por los terroristas se dio en 1983.

segundo estuvieran las figuras de todo lo que ellos habían sufrido”.<sup>87</sup> (Urbano y Macera 1992, p. 61) El sufrimiento del campesino es representado de forma patente en la pasión del pastorcito, quien expoliado es presentado casi desnudo, cubierto de sangre. Además, don Joaquín López mencionó a Arguedas el término *pasiones*, es decir el sufrimiento de personajes como el pastorcito y la esposa que ruega por él. (Arguedas 1958, p. 154) Arguedas señala que las figuras del segundo piso recuerdan la herranza del ganado, pero don Joaquín indica que no es herranza, sino reunión en el campo. (1958, p. 154) Sin embargo, Urbano considera que se representaba la herranza (Mendizábal, 2003, p. 134) A nuestro parecer, las diversas versiones de los imagineros son originales porque se han representado ambos acontecimientos: la reunión del hacendado con los pastores y la herranza. Las escenas están yuxtapuestas, pero la que articula la composición y genera los acontecimientos es la reunión en el campo.

También varía las dimensiones de las figuras. Una talla de la colección Macera tenía 12 cm, era la figura amansadora de toros del sanmarcos. El traje del personaje era virreinal, del tipo criollo o hispánico. Las dimensiones del sanmarkos debieron ser superiores a los 63 x 69 cm, ya que la relación entre la figura y el cajón es de 1 a 5. (Macera, 2009, p. 181) Mendizábal (1963-1964) realiza un exhaustivo estudio de las figuras de los sanmarkos. Nos basamos en su propuesta para la identificación de los personajes y atributos, y de forma complementaria en la obra de Arguedas (1958). Generalmente se presentan los siguientes santos patronos: San Marcos, del toro <sup>88</sup>, san Juan Bautista y san Lucas de las ovejas, santa Inés de las cabras; Santiago de la llama (cuando tiene esta imagen está completo el sanmarkos y tiene más poder); san Antonio de los arrieros y de los caballos. La Virgen del Carmen está presente en los más antiguos especímenes. En el testimonio de don Joaquín López se dice: "San Lucas, patrón del león". "San Antonio, patrón de las mulas y de los viajeros". "A veces; Santiago, que es el rayo y jefe de los ganados". <sup>89</sup> (Arguedas, 1958, p. 153) Se subraya la importancia de Santiago, pero se infiere lo inusual de su representación, además que san Lucas es patrón del león, y no de las ovejas.

---

<sup>87</sup> El testimonio recogido por Jesús Urbano debió ser de 1940, cuando fue arriero junto a su suegro y su esposa.

<sup>88</sup> El evangelista san Marcos está asociado al león en la tradición cristiana, pero en España existe una fiesta dedicada al toro de san Marcos. (Marcos, 2003, p. 60) Pensamos que este es el origen de que el santo en los Andes sea representado junto al toro, siendo una costumbre de la región de Extremadura en el siglo XVI. (Marcos, 2003, p. 80)

<sup>89</sup> Arguedas (1958, p. 140) menciona que una versión preliminar de su estudio fue presentada al Primer Congreso de Peruanistas en 1951. Por lo que es posible que algunos testimonios recogidos en Huamanga sean de la década de 1940.

### Escenas y personajes:

- *De la vida cotidiana*: la quesera rodeada de vacas, el amansador de toros, el zorro o atok con su gallinita u ovejita. En la escena de la pasión del indiecito y la reunión se observa: El indiecito acusado de abigeo es pastor del hacendado, que sufre la pasión amarrado a un árbol y es golpeado por el capataz por orden del hacendado. Su representación con el torso descubierto, cubierto de sangre recuerda la Pasión de Cristo. (Stastny, 1981, pp. 153-154). El motivo sería una reinterpretación del cristianismo andino que asimila la forma y se identifica con el dolor de Cristo, también pastor. Cristo es el Buen Pastor sacrificado por sus ovejas, es expoliado, humillado, golpeado con azotes y atado a la columna.
- *El abigeo es un pastor*: de igual manera es acusado por el hacendado y azotado. La asociación Cristo Buen Pastor–indio pastor, es clara; ambos son inocentes y sufren.
- *La mujer del abigeo aparece llorando*, implora al hacendado por su esposo, en algunos sanmarkos lleva la cabeza de un toro, que se ha desbarrancado.
- *El patrón o hacendado está sacando las cuentas del año*. El patrón parece estar basado formalmente en un evangelista por la asociación de la mesa y la pluma.
- *El capataz del hacendado*, puede ser considerado como el soldado que castiga a Cristo. Detenta el poder sobre los campesinos y pastores, es cruel, no se compadece.
- *Músicos y trabajadores* (escena la reunión):
- *Personajes*: La tocadora de la tinya; el tocador del waraqpuku; la quesera; el amasador de toros.

Los santos se distribuyen generalmente en el nivel superior, ocasionalmente aparecen en el inferior. En el superior: santos Patrones y Vírgenes (Hanan Pacha); inferior: hombres y escenas de pasión y la reunión (Kay Pacha). El cajón de sanmarkos es una versión del santoral católico vinculado a lo rural.

Se desconoce la denominación del cajón sanmarkos en las comunidades rurales en el siglo XIX, ya que el término sanmarkos fue una denominación dada en Huamanga y usada en el siglo XX. Pero, basándonos en el testimonio de Jesús Urbano en *Santero y Caminante*, pensamos que debió ser missa o misa. Ya que *Jatun Misayocc* era el sanmarkos con los cinco santos (san Marcos, san Lucas, san Juan Bautista, santa Inés y san Antonio), *Uchui misayocc* cuando contenía un solo santo, y *Tacsá Misayoc*, si presentaba más de dos santos. (Urbano y Macera, 1992, p. 60) La caja de imaginero es la missa, a esto se añade “yoc” que indica



pertenencia, mientras “jatun” es grande y alto, “tacsá” es pequeño, chico. (Labán, 2016, p. 105) Asimismo, “uchui” significa pequeño<sup>90</sup>, entonces uchui misayoc sería una caja de imaginero o sanmarkos de reducidas dimensiones. En los sanmarkos de alabastro de mediados del siglo XIX, y los cajones sanmarkos de fines del siglo XIX, no se observa los cinco santos, generalmente son tres o cuatro, a veces dos o uno.

El término *missa* alude a una caja de imaginero, no solamente al sanmarkos, siendo el único término en común con el cual se las denomina en diversas comunidades andinas en toda América. En varias comunidades ayacuchanas cambian las advocaciones de las cajas de imaginero, pero se mantiene el término *misa*, el cual es asociado a dos elementos, uno a la mesa ritual, otro a la misa católica. (Ulfe 2004, p. 80) La mesa ritual es el tendido de una manta ceremonial que se usa en la herranza y en el pagapu a la tierra o a los apus. Durante la ceremonia de la herranza, al abrirse el cajón sanmarkos empezaba el tiempo mágico religioso del ritual, el cual finalizaba al cerrarse la *missa* o cajón. El sanmarkos se colocaba sobre una piedra que era denominada *missa rumi*, y la apertura del cajón se denomina *missa kichay*. (Jiménez, 1992, p. 33) Además, “rumi” significa piedra y “kichay” es abrir. Roberto Villegas afirma que Nicario Jiménez le dijo que al sanmarkos se le denominaba antes como *Missa Mastay*, que significaba “Tender la mesa para hacer la *missa*, para hacer la ceremonia”. (Villegas 1986, p. 17) Según Villegas<sup>91</sup> *missa* era un término quechua de un juego ceremonial, y por su parecido fonético se entendió como misa católica, y luego derivó en mesa. (Labán, 2016, p. 105)

Edilberto Jiménez menciona que en 1985 durante su visita a la casa de César Jiménez, imaginero de Alcamencca, ingresó un comunero de Huambo a solicitarle una oveja -*missa*. El que encarga la obra dice: “quiero para mis ovejas, entonces quiero que me lo pongas al patrón San Juan en la parte principal, en el fondo del cajón”. (Jiménez 1992, p. 30) Suponemos que el comunero provenía de San Lucas de Huambo, distrito de Alcamencca, entendiéndose por ello que el sanmarkos aún seguía en uso a fines del siglo XX. Además, al decir: “oveja-*missa*”, “vaca-*missa*”, “cabra-*missa*” (Jiménez, 1992, p. 30), se menciona al animal iconográfico aludiendo al santo, así oveja-*missa* es San Juan al centro, vaca-*missa*

---

<sup>90</sup> El término ya no es usual, aparece en algunos testimonios del siglo XVII, como sinónimo de pequeño, en *Las peticiones* en quechua del curato de Chuschi (1678-1679), se menciona *uchui haton* que significaría, pequeño, grande. Esto en referencia a los pobladores grandes y pequeños. (Durstón y Urioste, 2013, pp. 413, 416) Por lo que se entiende que *uchui* sería antónimo de grande. La palabra uchui también puede escribirse uchuy, aunque tiene un significado muy general, mientras haton y jatun significan grande.

<sup>91</sup> En conversación con el autor en el verano del 2015, nos comentó que *missa* estaba asociada al maíz.

sería al ganado vacuno, y cabra-missa dedicado a santa Inés. (Labán, 2016, p. 102) Pero no hemos visto un sanmarkos donde san Marcos o san Lucas estén al centro del cajón, sino que siempre es presidido por san Juan Bautista, la Virgen del Carmen o Santiago. También María Eugenia Ulfe dice: “Las misas, sanmarcos, sanlucas, santiagos, sanantonio que trasportaban los arrieros se utilizaban en rituales de marcación de ganado en Ayacucho, Andahuaylas, Huancavelica y Puno” (Ulfe, 2004, p. 192), la autora dice *misa*<sup>92</sup>, mientras Jiménez utiliza *missa*, indicando otras cajas de imaginero denominadas santiagos y Sanantonio, ya que usualmente al sanmarcos o sanmarkos, también se le dice caja de imaginero sanmarkos - sanlucas.

José de Arriaga, en el apartado “Constituciones” (*La idolatría en el Perú*, 1621), menciona “Item de aquí en adelante ningún indio, ny India se llamará con nombre de las huacas, ny del Rayo: y assí no se podrá llamar Curi, Manco, *Missa*, Chacpa, ny Líbiac ny Santiago, sino Diego” (Arriaga 1621, p. 134). La prohibición del nombre *missa* como otros de la lista, era por su relación con las prácticas sagradas prehispánicas y sincréticas virreinales, vistas como idolátricas en el siglo XVII. En el *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru* (1560) de Fray Domingo de Santo Tomas, se relacionaba al juego, un jugador era un missanacoc (Santo Tomás 2003, p. 152), perder jugando era missay (p. 184), missanacuni era apostar (p. 52)”. El autor en su prólogo menciona que han aparecido barbarismos, que serían ahora neologismos, quedando la duda del origen del término *missa*, si es prehispánico o un préstamo del cristianismo en el siglo XVI. Mientras en el *Vocabulario de la Lengua General* (1608, p. 233) *missa* era “qualquier cosa de dos colores”, también se asociaba al maíz, así la “*missa çara*” fue el “maíz de dos colores”. (González Holguín, 2007 (1608), p. 166). La cualidad de sagrado del término *missa* se debía a ser de dos tonos, aunque el maíz (sara) fue un alimento básico del antiguo Perú. Hasta el siglo XXI, al maíz de dos tonos se le designa como “misa sara”. La palabra latina *missa*<sup>93</sup> significaba despedida, alude al ritual católico, aunque en italiano *misa* se escriba *messsa*, que se escucha parecido a mesa. Todos estos elementos se aglutinan y crean una riqueza simbólica y ritual, así las *missas* o cajas de imaginero, eran depositarías de dos mundos el ritual andino y la tradición cristian

---

<sup>92</sup> Para Ulfe el término es *misa* (caja-cajón) relacionado a la misa católica, mientras Villegas dice que se escribe *missa*. Ulfe realizó una investigación de campo en el 2001 en Alcamenca con motivo de su tesis doctoral. Edilberto Jiménez escribe *missa* que alude a la misa católica. (Labán, 2016, p. 104) Preferimos usar *missa*, debido a que Jiménez y Villegas dominan el quechua, y la raíz *missa* aparece en el *Lexicon* de Santo Tomas relacionado al juego y jugador. Además, Roberto Villegas es un estudioso del arte popular y del léxico quechua, que fue nuestro profesor.

<sup>93</sup> La palabra *misa*, en alusión a la misa cristiana, según la RAE deviene del término latino *missa*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/misa?m=form>

Por otro lado, los santos protectores de los animales están agrupados en una única caja, que contiene los santos más reverenciados en los Andes. Su función es mágico –religiosa, pero no presenta estructura de retablo de altar como las cajas de Chucuito, ni diseños florales en el siglo XIX, aunque tiene niveles jerarquizados: superior (hanan pacha) e inferior (ucu pacha), es decir mundo de arriba y mundo de abajo. Jesús Urbano en sus viajes como arriero, visitó cientos de pueblos y los comuneros le comentaron: “me dijeron en Iquicha y Uchuraccai<sup>94</sup> que los sacerdotes cuando iban en las cuaresmas para confesarlos les explicaban a ellos cuáles eran los santos que protegían sus ganados”. (Urbano y Macera 1992, p. 60) La influencia de los sacerdotes determina qué santos tendrían mayor devoción, según Urbano la prédica católica es un factor determinante en estas devociones rurales, y en su vinculación con los sanmarkos. Los retablos portátiles eran la manifestación de lo sagrado en la tridimensionalidad de la caja de puertas abatibles, que al cerrarse oculta lo sacro y al abrirse lo devela; el cajón sanmarkos ayacuchano del siglo XX también era un retablo portátil, tradicionalmente utilizado en la herranza del ganado, estaba asociado a la fertilidad y la protección del ganado, teniendo funciones similares a la illa prehispánica.

### 3.2.2 Las cajas de Imaginero de Chucuito

La difusión de las imágenes desde sus santuarios se logró gracias a la mediación de grabados, pinturas y esculturas de mediano y pequeño formato. Los retablos portátiles eran *vera efigie*, considerada por la feligresía como sagrada y consustancial a lo representado. Creadas inicialmente como trampantojos a lo divino son efigies verdaderas, recrean la imagen procesional o se basan en pinturas de devociones andinas, donde destaca el culto a la Virgen de Copacabana y al Crucificado<sup>95</sup>. Las cajas de imaginero de Chucuito también son trampantojos, copias de antiguos retablos portátiles o basadas en estampas, grabados o pinturas que fungían como modelos, y mantenían convenciones y tradiciones pictóricas. Cuando se abre las portezuelas de las cajas de imaginero de Chucuito se vislumbra un mundo sagrado, la materialización de una hierofanía que se corporiza en los materiales empleados por el artista o imaginero, aunque sean menos suntuosos que sus similares virreinales. La

---

<sup>94</sup> Durante el 1825-1828 los indígenas de Iquicha se sublevaron para restablecer el régimen monárquico, el cual, según las cortes de Cádiz, abolía el tributo indígena y les daba ciudadanía a los indios peruanos. Iquichia y Uchuraccai son regiones de Huanta, el indio Huachaca se autoproclamó General en Jefe de la división restauradora, integrada por milicias indígenas y realistas. Huachaca era monárquico, leal al Rey Fernando y a la Iglesia. (Husson, 1992, párr. 95)

<sup>95</sup> Existen dos retablos portátiles del Señor Crucificado del siglo XIX, ambos se encuentran en la colección de Mari Solari, uno es de origen cusqueño.

pasta, el maguey y el estuco, junto con la pintura, imitan las obras del pasado, el imaginero intenta sugerir carnaciones nacaradas y realiza una simulación de los ropajes procesionales en la materialidad del óleo o las anilinas, siendo patente que sigue la convención impuesta por la tradición para la representación de la Virgen de Copacabana.

Los antecedentes de las cajas de imaginero de Chucuito están en los retablos y altares portátiles de la Virgen de Copacabana, pero las puertas de estos retablos responden a tradiciones del mundo medieval hispánico, analizadas en el capítulo II. Aunque las formas derivan de la tradición europea del arte románico y gótico, la sensibilidad es andina e indiana. El prototipo nacido en el virreinato peruano se enriqueció con el paso del tiempo, surgieron diversos lugares de manufactura, como Cusco, Copacabana y Alto Perú, pero los diversos contactos propiciaron la difusión de modelos piadosos. Coexistieron a inicios del siglo XIX los retablos portátiles de la Virgen de Copacabana y las cajas de imaginero de Chucuito, ambos de finos materiales, pasta de estuco y maguey policromados, con cajas de madera y figuras estofadas de suaves carnaciones, cuya técnica recuerda a la Escuela cusqueña. Estas obras, fueron realizadas con hermosura y perfección técnica, de materiales suntuosos como el pan de oro y el óleo. Usualmente, en los retablos virreinales la Virgen aparece en una mandorla, ubicada al centro de su retablo de altar, pero esto varía en el siglo XIX porque el altar de la Virgen de Copacabana fue trasladado a otra capilla a fines del siglo XVIII, siendo remodelado el retablo mayor<sup>96</sup>. (Wethey, 1950, p. 8) Este dato es de vital importancia, dado que en el siglo XIX la convención en la representación había cambiado, siendo usual que se muestre bajo baldaquino, aunque se siguió realizando cajas de imaginero en su altar barroco y en algunas cajas de imaginero de Chucuito tipo A, en las que aún se puede observar la mandorla.

A fines del siglo XIX empezó a realizarse cajas de imaginero de caja de maguey, o maderas simples, no llevaban pan de oro, ni óleo, en su lugar se usó pintura al temple. La mayoría de las cajas de imaginero son de reducidas dimensiones, pero algunas hacen

---

<sup>96</sup> Menciona la obra del franciscano Fernando de María Sanjinés sobre el santuario de Copacabana, *Doctrina cristiana en aymara e Historia del Santuario é Imágen de Copacabana*, (1909, librería Unión, publicadas en Bolivia y el Perú). La biblioteca Nacional del Perú, no consigna en la colección digital la historia del santuario de Copacabana, solo las versiones de la *Doctrina cristiana* y un *Diccionario de aymara*. *Doctrina cristiana en aymara* reditado en Puno en el año de 1928, texto íntegramente en aymara, sin traducción. El texto presenta una estructura similar a los catecismos del siglo XVI y XVII, ya que contiene un catecismo breve y otro mayor. En *Manual aymara de la doctrina cristiana* publicada en 1923, se indica que Sanjinés nació en la Paz en 1864, siendo su última obra la *Gramática aymara* (1907) y la primera la *Doctrina cristiana* (1885) y la *Historia de la milagrosa imagen de María* (1905), murió en 1909. (Mariaca, 1923, pp. II-III-IV)



recordar a los altares portátiles de grandes dimensiones, aunque su manufactura se había empobrecido con materiales menos onerosos y técnicas más sencillas. El molde, que siempre se usó, pensamos que se masificó y provocó que se volviese más rústico. Aunque también el imaginero andino carecía de la clientela pudiente y el patronazgo de la Iglesia, que estaba empobrecida y en medio del caudillismo militar de las últimas décadas del siglo XIX.

La nueva clientela de indígenas, campesinos pudientes y hacendados de la periferia de las provincias, necesitaba el amparo de la Madre de Dios, más no contaba con los recursos de antaño, atrás quedaron las bellas cajas de plata repujada, la madera y el maguey la sustituyeron, y al pan de oro lo reemplazó el característico color amarillo o ámbar, los finos estofados y drapeados se endurecieron y geometrizaron. Pero tomaron un matiz peculiar, que la acercan al icono medieval, las formas salen del mundo profano y se convierten en sagradas. La geometrización, lo gestual de algunas cajas de imaginero y el colorido cada vez más audaz, la alejan del canon académico y la acercan al mundo popular. La devoción a la Virgen de Copacabana se mantuvo en los Andes, resistió la Independencia, la desacralización del Estado y el neoclásico. Imaginamos que el indígena y el hacendado la solicitaban al imaginero según sus posibilidades económicas y dieron como resultado obras en materiales nobles y suntuosos o de factura más sencilla y en pobres materiales. La iconografía es tributaria del gótico y del barroco, aunque las formas parecen volver al románico, dada su atemporalidad y las posturas macizas.

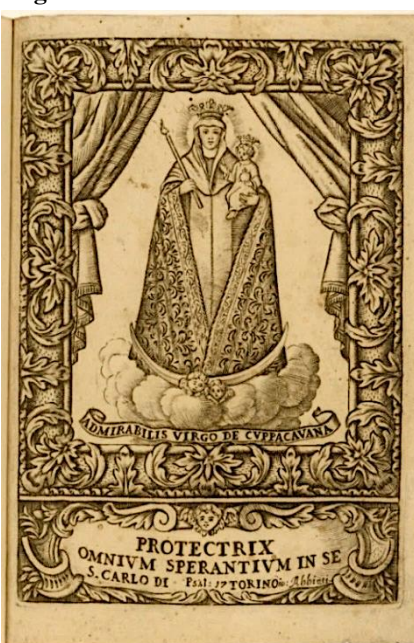
### 3.3 Las cajas de Imaginero de Chucuito y sus referentes formales

**Figs. N° 117, 117 a**  
*Admirabilis Virgo de Cuppacavana*  
 En: *Relatione compendiosa, e semplice della miracolosa imagine della beatissima vergine di Copacavana del Peru ...*, Turin 1692.  
 Autor: Miqule di Salvatore. Tomado de John Carter Brown Library  
 1692  
<https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~500096~100000058:Admirabilis-Virgo-de-Cuppacavan>

**Fig. N° 117 a (Detalle)**



**Fig. N° 117**



**Fig. N° 118**  
*Retablo Virgen de la Candelaria*  
 Colección Mari Solar  
 Fotógrafo: Magaly Labán



**Fig. N° 119**  
*Retablo Virgen de la Candelaria (detalle)*  
 Colección Luza. Fotógrafo: Guillermo Ayala  
 Museo de IRA

La (Fig. N° 117) representa a la Virgen de Copacabana, el grabado apareció en Turín a fines del siglo XVII, representa a la Virgen con mantilla, túnica y manto triangular, en la mano derecha porta la vela y en la izquierda al Niño, que sostiene un orbe rematado en cruz, ambos están coronados. La Virgen se posa sobre una nube, delante de ella una luna creciente con dos querubines y una filacteria que dice: Admirabilis Virgo de Cuppacavana, que

identifica plenamente la advocación. Debajo está escrito: *Protectrix omnium sperantium se*, lo cual indica su cualidad de protectora de los hombres. Al comparar la pieza de la (Fig. N° 117), con la de la (Fig. N° 118), encontramos semejanzas: la postura de las manos de la Virgen es similares; la vela está sostenida con la misma inclinación; ambas tienen mantilla o velo; la posición del Niño es diferente, pero describe una línea vertical, no presenta canastilla, ni tórtolas de la purificación, sin embargo, la Virgen sujeta un cirio recto. Al analizar la pieza (Fig. N° 118) nos dimos con la sorpresa que la técnica de manufactura de la Virgen es primorosa, se ha encarnado el rostro con delicadeza e imitado los ropajes, especialmente la mantilla. Es la única de las piezas analizadas que presenta túnica blanca y manto azul, pensamos que toma los colores de la Inmaculada. El Niño parece ser de otra época, su manufactura es de molde y nos atrevemos a indicar que no es el Niño original sino de fines del siglo XIX, creemos que fue fabricado del molde del Niño Jesús de San Antonio, porque es el único que está de pie.

En una caja de imaginero cuya titularidad es la Virgen María en su advocación de Candelaria, generalmente se ve a la Virgen de Copacabana con el Niño en brazos que parece escapársele. La Virgen con la mirada baja y llena de ropajes es representada con el cabello suelto adornado de joyas y flores, usualmente el traje se ve triangular, pero en realidad presenta una túnica interna y una capa que acentúa la triangularidad. En las (Figs N° 118 y N° 119), la Virgen tiene una mantilla que cubre su cabello, y su traje acampanado es resultado de una saya entera sujeta por la cintura que queda ligeramente oculta por un manto, en ambas obras la Virgen lleva corona recta, la flanquean dos columnas entorchadas. Ambas obras son representaciones de la Virgen de Copacabana, aunque la inusual postura del Niño puede crear dificultades en la atribución, dado que no se escapa de los brazos de la Virgen, ni parece caer, sino que está estable. Madre e Hijo no se miran, la convención parece devenir de la estatuaría románica donde ambos observan al espectador, y no cruzan sus miradas. La escultura de la Virgen en el gótico humaniza a la Madre de Dios y a su Hijo, pero en algunas tallas siguen mirando de manera frontal, también esto es evidente en la talla original de la Virgen de Copacabana, siendo el Niño el que genera contraste con la torsión de su cuerpo. María Santísima es mostrada dulce, serena, tranquila y apacible, mientras el Niño es juguetón, travieso y quien realiza una acción que dinamiza el conjunto. Generalmente el Niño bendice con una mano y con la otra sostiene el orbe, estando en su advocación de Jesús Salvador del Mundo. La triangularidad de los trajes de la Virgen de Copacabana ha llevado

a la asociación de *Virgen Cerro*, mencionada por Gisbert, pero esto solo es explícito cuando se la inserta en el cerro rico de Potosí. Los mantos acampanados fueron una convención de la piedad europea, y usual en obras de los padres agustinos como en el grabado que aparece en el *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú, poema sacro* de 1641 (**Fig. N° 120**), en ella la Virgen tiene traje acampanado, viste una saya, un ceñidor, un velo que cubre su cabello, y un precioso manto de diseño geométrico adornado de diminutas flores.



**Fig. N° 120**

Fernando de Valverde

*Virgen de Copacabana (Detalle)*

*En Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú, poema sacro. 1641*

Grabado de Bexarano.



**Fig. N° 121**

*Retablo Virgen de la Candelaria*

Colección Luza

Dibujo: Magaly Labán

En las (**Figs. N° 120 y 121**) se observa algunos elementos comunes como velo, manto acampanado, saya larga y ceñidor y, además de la media luna creciente, el Niño presenta una postura similar, está sentado en tres cuartos y en acción de bendecir.



Fig. N° 124a

Fig.  
N°  
123 a

Fig. N° 122 a



Fig. N° 124

*Verdadera Copia de Nuestra Señora de Copacavana*  
Pintura al Oleó sobre plancha de plata.  
Posiblemente del Siglo XIX.  
Museo Municipal Carlos Dreyer de Puno  
Fotografo: Magaly Labán

En la caja de imaginero tipo B (**Fig. N° 119**) de la colección Luza se tiene los siguientes elementos: 1. Virgen: con velo corto que cubre el cabello y los hombros, manto, saya larga, ceñidor, bocamangas y valona, además corona recta En la (**Fig. N° 124**), se distingue la valona sobre la túnica de la Virgen); 2. Niño: túnica talar, esclavina y corona; 3. Canastilla con dos tórtolas; también 4 y 5. Ángeles niños desnudos y con tonsura flanqueando a la Virgen y al Niño; 6. Luna creciente asimétrica sobre peana en forma de flor. (**Fig. N° 122 a**) Elementos arquitectónicos: (**Fig. 119**, **fig. N°122**, **fig. N°123**) Baldaquino: guardamalleta con intradós en arco de medio punto. (**Fig. N° 119**) y columnas entorchadas eucarísticas.

**Fig. N°122**  
Caja de  
Imaginero  
de  
Chucuito,  
tipo B  
(detalle)  
Colección  
Luza  
Fotógrafo:  
Guillermo  
Ayala



**Fig. N° 123**  
Caja de Imaginero de Chucuito, tipo B (detalle).  
Colección Liébana, Archivo personal.

En la caja de imaginero de la colección Liébana (**Figura N° 123**) se observa elementos similares, pero también variaciones: 1. No presenta canastilla de la purificación, ni tortolitas; 2. Luna en cuarto creciente de mayor tamaño; 3. Tres cirios en la parte inferior, delante del altar; 4. Dos ángeles de pie delante de las columnas; 5. Baldaquino: Guardamalleta con intradós en arco peraltado apuntalado y columnas entorchadas eucarísticas. El capitel troncocónico recuerda al bizantino, imposta decorada con flor y sobre ella, un ángel.

En la mencionada caja los ángeles están de pie, sin instrumentos musicales, lo cual era típico en las pinturas sobre el tema de la Virgen de Copacabana. No aparece su mandorla ni el retablo de altar. Dos detalles determinan de manera irrefutable que estamos ante la representación de la Virgen de Copacabana, para ello lo comparamos con la pintura *Verdadera Copia de Nuestra Señora de Copacabana* (**fig. N° 124**). 1. Las columnas entorchadas con el capitel troncocónico; 2. Peana con flor. (**Fig. N° 123 a, 124 a**); 3. Mantilla que deja ver el cabello suelto de Nuestra Señora. Al comparar las dos cajas de imaginero de Chucuito tipo B, (**Figs. N° 126, Fig. N° 129**), es evidente su similitud formal y compositiva, ambas obras presentan los mismos elementos: En las puertas: en la parte interna presenta dos registros, adornados con flores y un borde de color fuerte que delimita en dos secciones las portezuelas. Las flores son rojas, grandes y de 6 pétalos, presentan hojas verdes que forman una equis.



En *Ex Voto del comandante Francisco Davalos a la Virgen de Copacabana*. (1842), (Fig. N° 125) se representa al militar Dávalos de rodillas en acción devota, al frente la imagen escultórica de la Virgen de Copacabana con el Niño. Nuestra Señora aparece sin el retablo de altar ni la mandorla de espejos, pero se distingue una peana en forma de flor, y debajo una esfera. De manera análoga a lo que hemos descrito se representa en pinturas y cajas de imaginero, así mismo en la actualidad presenta una peana similar (fig. N° 127), lo cual evidencia que es parte de su iconografía. Además, en las pinturas destaca la luna creciente.

**Fig. N°126, 126 a**

*Caja de imaginero chucuiteña tipo B*  
S. XIX  
Museo de Arte de San Marcos (MASM)  
Fotógrafo: Josué Cahua



**Fig. N° 125**

*Ex Voto del comandante Francisco Davalos a la Virgen de Copacabana.*

Casa de Murillo. La Paz.

Anónimo paceño. 1842

Foto Abela UMSA.

En: *Pintores del Siglo XIX*, 1963, s/p. Recuperado de:  
<https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/2280>



**Fig. N° 127****Fig. N° 126 b (detalle)****Fig. N° 127**

Diario *La Razón*

Artículo Los tesoros de la Virgen carecen de seguro antirrobo, de Iblin Linarez, 28 de abril de 2013

Fotografía: Víctor Gutiérrez

[Http://www.la-razon.com/la\\_revista/tesoros-Virgen-carecen-seguro-antirrobo\\_0\\_1822617812.html](http://www.la-razon.com/la_revista/tesoros-Virgen-carecen-seguro-antirrobo_0_1822617812.html)

**Fig. N° 128**

*Virgen de Copacabana*

Lienzo de 1835. Museo Francisco Tito Yupanqui. En Caballero (2010), p.32.

Recuperado de

<https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/6643/T-2735.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

**Fig. N°129**

Caja de imaginero chucuiteña tipo B.

Madera y estuco, 30x 16x 7.7

Colección Liebana

En *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, 2003, p.52, fig. 10.

que está delante de la peana, lo cual la vincula al culto inmaculista. En una pintura sobre lienzo de 1835 (**Fig. N° 128**), perteneciente al Museo Francisco Tito Yupanqui, se encuentran los atributos usuales de su iconografía: el manto triangular con flores decoradas,



la peana en forma de flor sobre una esfera, la cesta con las tórtolas y el cirio para la purificación. Al observar las pinturas de 1835 y de 1842, es evidente la factura popular de las representaciones, pero la de 1835 presenta la canasta con las tortolitas, mientras este elemento no aparece en la pintura de 1842, ni en la del Museo Dreyer.

Al comparar la (**Fig. N°128**) con dos cajas de imaginero tipo B, una de la colección Liebana (**Fig. N° 129**) y la otra del Museo de Arte de la Universidad Mayor de San Marcos (MASM) (**Fig. N° 126**), se advierte algunas similitudes: forma triangular acampanada con un franja delgada en el borde, túnica clara-blanquecina, peana en forma de flor y delante de la peana una luna creciente. Aunque las cajas de imaginero son similares, la perteneciente a la colección del Museo de San Marcos presenta la canastilla con las tórtolas.

En los retablos portátiles virreinales no aparece la canastilla ni la peana en forma de flor, por lo cual se deduce que estos elementos podrían ser de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. La pintura de 1835, representa a la Virgen con un resplandor dorado, cortinajes y dos almas del purgatorio, que vincula a la Candelaria de Copacabana con las ánimas del purgatorio, usualmente relacionada a la Virgen del Carmen. (**Fig. N° 128**)

Los recoletos franciscanos de la Paz fueron al Santuario de Copacabana en 1842, posteriormente retomaron las visitas en 1851 a 1860. Después en 1894 se vuelven a hacer cargo del santuario los franciscanos de San Antonio de Charcas (*Santuario de Copacabana*, 1944, 18-19). Por ello, las obras que tienen la presencia de los padres franciscanos (**Fig. N° 130**) serían de mediados y fines del siglo XIX. El padre franciscano Sanjinés a inicios del siglo XIX creía en la educación del indígena, en la necesidad de educarlos y evangelizarlos (Sanjinés, 1923, pp. VI-VIII), su muerte en 1909 impidió su cometido, pero en 1944, ya los franciscanos tenían una escuela nocturna para indígenas fundada en 1930 por el padre Daniel Ortiz, y sostenida por los franciscanos. El reverendo padre fray Pérez Solís escribió *Pláticas en aymara* (1923), aunque la obra por la internunciatura apostólica estaba terminada en 1913.



**Fig. N° 130**

*Fotografía de la Santísima Virgen de Copacabana.*

En: *Copacabana: reseña histórica del Santuario recordando en Quincuagésimo aniversario de su posesión por los franciscanos*, 1944, s.p.

Autor: Santuario de Copacabana.

Recuperado de:

<https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/8208>

**Fig. N° 126 a (detalle)**

*Caja de Imaginero de la Virgen de la Candelaria*

MASM

Siglo XIX

Fotógrafo: Josué Cahua



En la fotografía de 1944 (**Fig. N° 130**) se aprecia similitudes con la caja de imaginero del MASM (**Fig. N° 126 a**), como: la Virgen lleva el cabello suelto; manto triangular acampanado decorado con flores y franja en forma de T, en la orla un bordeado delgado, aunque la T también se ve en la pintura de 1835. Por ello se considera que es parte de un traje tradicional, suponemos que es un ceñidor, en la actualidad aún se la viste con un elemento similar que sujeta su cintura y cae sobre la túnica. Además, lleva la canastilla con las tortolas que pende bajo el brazo derecho de la Virgen y la media luna creciente. También la posición del Niño es similar y la peana con forma floral, donde cada pétalo es semejante a una hoja. A pesar que la caja de imaginero es posiblemente del primer tercio del siglo XIX, y la fotografía de 1944, la iconografía se ha mantenido, como se evidencia por la pintura de 1835, por lo tanto la comparación es válida, y permite observar el grado de detalle, y ajuste a la convención por parte del imaginero republicano que manufacturó la obra del MASM.



**Fig. N°131**

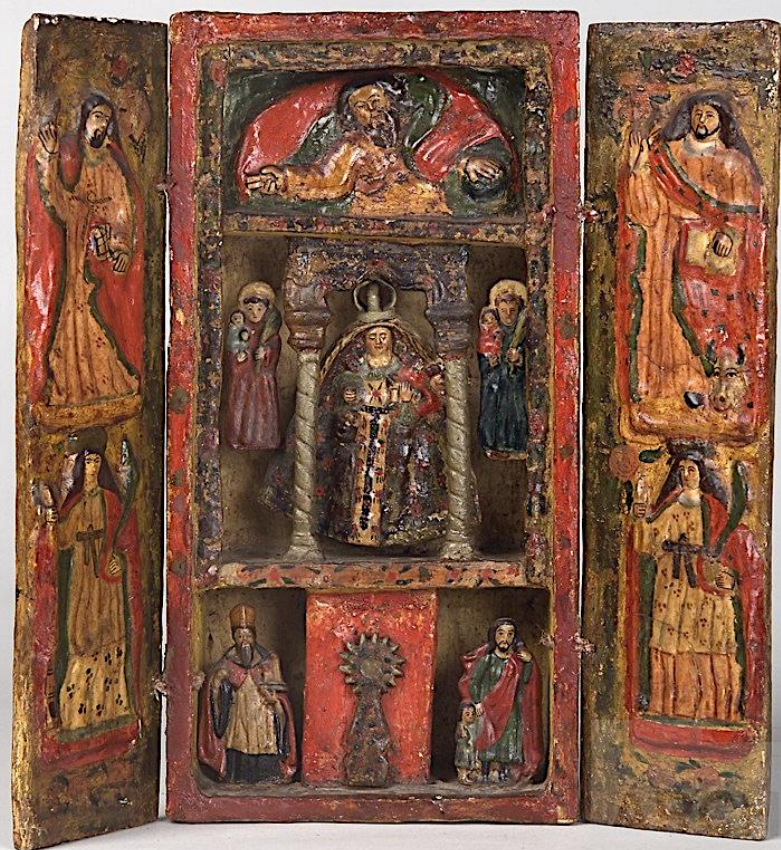
Virgen de la Candelaria,  
imagen procedente de caja  
de imaginero chucuiteña.  
Colección particular  
Alto:9cm  
Fotografo: A. Guillen  
Mendizabal Lozack, 1963-  
1964

**Fig. N° 131****Fig. N° 133****Fig. N° 133**

*Caja de Imaginero de  
Chucuito* (Detalle) Tipo A  
Maguey y pasta  
14.50 x 9.50 x 4.50 cm  
Fotografo Magaly Labán

**Fig. N° 132**

*Retablo de la Virgen de  
Copacabana*  
Siglo XIX  
19,3 ancho x 25.5 alto x 12  
profundidad.  
*Retablos y piedras santos*,  
MUSEF. Catálogo 17, p.  
101. Materiales: madera,  
pasta, pigmentos, óleo  
[http://www.musef.org.bo/  
catalogos/2015\\_Retablos  
y\\_piedrassantos.pdf](http://www.musef.org.bo/catalogos/2015_Retablos_y_piedrassantos.pdf)

**Fig. 134**

*Virgen de la Purificación* (caja de imaginero chucuiteña tipo A)  
S. XIX. Madera y pasta. 29.00 x 15.00 x 7.40 cm  
Colección particular  
Fotógrafo Daniel Giannoni  
Tomado de ARCHI  
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4755>

La (**Fig N° 131**) presenta una caja de imaginero de Chucuito que es evidente de la Virgen de Copacabana por la posición del Niño y el cabello suelto o mantilla abierta con diseño floral. Madre e Hijo ostentan coronas imperiales, se observa que su túnica presenta un tono claro y esta decorada con diseño floral, hay un trabajo minucioso y espontáneo en las bocamangas y la valona, Nuestra Señora lleva la canastilla de la purificación. En la (**Fig. N° 132**) se ha representado un retablo portátil a la Virgen de Copacabana, es del siglo XIX, está trabajado con detalle y esmero, pero presenta un rostro carente de expresión, cara más ancha, aunque comparte con la (**Fig. N° 131**), la mantilla decorada de flores, y la túnica con bocamangas y valona, como la canastilla, sin embargo son notorias las dos tortolitas. Al comparar la figura del retablo (**Fig. N° 132**) con la de la caja de imaginero de la Virgen de Chucuito tipo A (**Fig. 133**), se evidencia elementos en común: La Virgen viste túnica y manto con decoración floral y el Niño lleva un traje rojo. La valona y las bocamangas son de color azul, las figuras están delineadas con marrón rojizo. Las diferencias son notorias: las figuras de la caja de imaginero presentan tendencia a lo inacabado, pero revelan la precisión y la destreza de un maestro hábil, que trabaja con sutileza y rapidez, rasgos imprecisos y sugeridos que recuerdan la obra posterior de Joaquín López Antay. El traje de la Virgen tiene tonos rojos y celestes, sin uso del dorado. El rostro de la Virgen en la caja de imaginero es más fino y mejor trabajado, con trazos finos de color marrón rojizo en manos y rostro. La figura de la Nuestra Señora es de forma acampanada, dando el traje la impresión de no tener capa, el cabello también está suelto y lleno de flores.

### 3.3.1 Caja de Imaginero de Chucuito tipo A

Estas Caja de imaginero tienen antecedentes virreinales en sus puertas con relieves como los retablos de la Virgen de Copacabana, analizados en el capítulo II, que presentan la mandorla usual en retablos y pinturas sobre el tema. Las obras son escasas, siendo más usual el tipo B. La *Caja de Imaginero Virgen de la Purificación* (**Fig. N° 134**) tiene relieves en la parte interna de sus puertas, representa dos santos en cada una de ellas. Formalmente es un tríptico, sin remate, y la estructura del panel central recuerda un retablo de altar, por ello conserva al Padre Eterno que estaba en la coronación o en el ático, y la custodia que se ubica bajo la Virgen de Copacabana. La parte central presenta tres niveles dispares: en el registro superior: la figura del Padre Eterno con capa roja y túnica verde, la capa flameante recuerda



la representación barroca de paños volantes. El Padre Eterno es representado como un hombre de mediana edad con cabellos oscuros y barba, sujetando un orbe. En el registro central: la Virgen de Copacabana y el Niño bajo arco adintelado sostenido por dos columnas helicoidales. La Virgen presenta corona, ceñidor, mantilla, ropaje con imitación de estofado de la escuela cusqueña, además de canastilla, sin el cirio de la purificación. Flanquean el baldaquino las figuras repetidas de San Antonio y el Niño. Esta representación imita a la Virgen de Copacabana en su baldaquino de plata.

En el registro inferior: en la parte central una custodia en forma de sol, y a la derecha san José y el Niño, a la izquierda san Agustín, con mitra de obispo, libro y maqueta. Las portezuelas llevan: En la puerta derecha: santa con palma de martirio. Un santo con libro y mano derecha levantada, túnica anaranjada, manto rojo con borde verde que sostiene una pluma. (suponemos que sea san Mateo, que normalmente aparece haciendo pendiente con el evangelista asociado al toro). En la puerta izquierda, en el registro superior: un evangelista con toro (debería ser san Lucas, aunque podría representar al evangelista Marcos) con libro abierto, sostiene una pluma casi imperceptible. En el inferior, una santa mártir con palma. Las puertas están decoradas con diminutas flores rojas con hojas verdes, el tono dominante en la composición es el rojo, también el Niño Jesús está vestido con túnica del mismo color. Se evidencia la simetría y la estereotipación de las figuras, siendo la del evangelista con el toro la única que presenta un atributo iconográfico identificable, aunque suele ser ambiguo en los Andes peruanos. Los evangelistas están en la parte superior y las mártires en la inferior, las formas planimétricas parecen pinturas por el escaso relieve y por tener un manejo pictórico. Sólo están delineadas las manos y el rostro, lo demás es impreciso y difuso. Existe una transición de lo pictórico a lo lineal, de ahí el delineado del rostro y manos de los evangelistas, que recuerdan a los santos de los sanmarkos; mientras la Virgen y el Niño evidencia tendencia a lo impreciso.

**Fig. N° 135**

*Caja de Imaginero Chucuiteña tipo A*

“Virgen de la Candelaria”

Procedencia: Chucuito – Puno (Perú) Siglo XIX

Madera y pasta

Fotógrafo: Magaly Labán

Colección Mari Solari  
23.00 x 12.50 x 5.50 cm

También en *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, 2003, p. 48, fig. 5.

**Fig. N° 136**

*Retablo de la Virgen de la Concepción*

Procedencia: Bolivia  
Colección particular La Paz

Época: Siglo XVII

Materiales: Madera y pasta

En *La Mamita de los mil rostros*.

Fotografía: Patricio Crooke

Recuperado de:  
[http://www.la razon.com/index.php?\\_url=/suplementos/escape/Virgen-mamita-mil-rostros\\_5\\_1759074080.html](http://www.la razon.com/index.php?_url=/suplementos/escape/Virgen-mamita-mil-rostros_5_1759074080.html)

La *Caja de Imaginero de Chucuito* (**Fig. N° 135**) es formalmente un tríptico que remata en arco de medio punto. La caja central se divide en dos registros, en la parte superior la escena de la Anunciación en la que está el arcángel san Miguel de rodillas, con la mano levantada, saluda a Nuestra Señora, mientras ella junta sus manos en el pecho, en medio un atril con las Sagradas Escrituras. En el registro inferior, una simulación de cortinajes y guardamalleta que termina en arco de medio punto, bajo el cortinaje rojo la Virgen de la Candelaria con candil curvo y el Niño Jesús, ambos ostentan coronas rectas de color dorado.

La Virgen está dentro de una mandorla como en las pinturas de la Virgen de Copacabana, esto se confirma con la peana en la cual se apoya. El cortinaje, a manera de intradós curvo, es de color rojo con ramas de color verde y flores blancas. El ropaje de la Virgen es de color rojo con flores, como en la pintura de la escuela cusqueña, presentando bocamangas y gorguera de color blanco. En algunas pinturas se retrata a la Virgen de Copacabana con un candil escalonado, el rostro sereno, cejas en arco, nariz recta y boca menuda. La armonía de la obra en su conjunto es de tonos cálidos, siendo la caja de fondo azul, así tiene un contraste cálido-frío y la dominancia cromática del rojo. En las puertas aparecen santas mártires y evangelistas, todos con libros. En la puerta derecha: santa Bárbara con túnica marrón, falda azul, libro, palma de martirio y corona recta o tocado. En el registro inferior san Lucas con el toro a los pies, mano levantada, libro, túnica verde con flores blancas, aunque podría ser san Marcos dado que en el área andina se le atribuye a este santo el patronazgo sobre el buey. En la batiente de la puerta izquierda se observa a una santa con libro y palma de martirio, sujeta en las manos algo semejante a un cayado, por la presencia del libro podría ser santa Eulalia de Mérida, que es representada con libro y palma, sin la conocida cruz en aspa, aunque también santa Catalina de Alejandría es presentada en los retablos portátiles virreinales y cajas de imaginero con libro y, el elemento similar a un cayado, puede ser una espada. San Mateo tiene túnica de color guinda con flores blancas, sostiene un elemento en la mano derecha, con la mano izquierda sujeta un libro cerrado, a sus plantas la cabeza de un hombre. En el tetramorfos acompaña al evangelista el hombre, ya que su narración evangélica refiere los hechos de Cristo.

La caja de imaginero analizada es similar en estructura y composición al retablo de la Virgen de la Concepción. (**Fig. N° 136**) Se ha afirmado que “Una coleccionista de La Paz tiene en su casa un retablo que data del siglo XVII. En su centro está representada la Virgen de la Concepción. Los goznes de las alas laterales permiten que la caja quede cerrada y se pueda llevar de viaje”<sup>97</sup> (del Solar, en Berg, 2012), aunque con seguridad podemos afirmar que representa a la Virgen de Copacabana. Formalmente guarda la estructura de una caja de imaginero chucuiteña tipo A, aunque las puertas presentan menor relieve. La caja central tiene una mediana profundidad, mientras las portezuelas son casi planas, de tendencia pictórica y de escaso relieve. El retablo boliviano presenta dos registros: en el superior: la Anunciación, se observa al Arcángel Gabriel y la Virgen María; ambos arrodillados con

---

<sup>97</sup> Imagen tomada de La Mamita de los mil rostros (11 de enero 2013). *La Razón*. No se consigna el autor de la publicación.



túnicas rojas. En el inferior: la Virgen en un nicho dentro de una mandorla plateada, la Señora se posa sobre una peana. Esto es similar a la caja de imaginero de la colección Solari (**Fig. 135 a**)



**Fig. N° 135 a**

*Caja de Imaginero de Chucuito, tipo A*  
Fotógrafo: Daniel Gianoni  
ARCHI  
<http://archi.pe/index.php/foto/index/4754>



**Fig. N° 137**

*Retablo portátil de la Virgen de Copacabana (detalle)*  
Fines del siglo XVII. Alto Perú (Bolivia)  
Pasta de yeso y maguey policromada, caja de plata  
*Orfebrería Hispanoamericana*, Catálogo 20, 1986.  
Colección Particular, Madrid

**Fig. N° 138**

*La Virgen de Copacabana,*  
Colección Barbosa-Stern, Peru.  
Pintura siglo XVIII  
Artículo A Dazzling Display of Peruvian Silver in Canada, December 4, 2012.  
Obra de la exposición *Luminescence: The Silver of Perú*, fig. N° 5.  
<http://etc.ancient.eu/uploads/static/Photo-6.jpg>





La caja de imaginero de Mari Solari presenta adosada a la base del panel central la mandorla con peana, sobre la peana la figura de la Virgen de Copacabana con una media luna dorada. La Virgen María lleva al Niño en el brazo izquierdo, él cual parece escaparse de sus brazos. Flanqueando la mandorla una simulación de columnas entorchadas con tres ángeles a cada lado, los ángeles sostienen instrumentos musicales, se distinguen unas cornetas. En la parte inferior de la caja se observa dos figuras, en un lado san José con el Niño, y san Agustín con mitra de obispo y maqueta de iglesia. Si lo comparamos con la caja de imaginero (**fig. N° 135**) se observa que mantienen un innegable parecido formal, pero difieren en detalles como la presencia de los santos a los lados de la Virgen, y las columnas con ángeles músicos. La mandorla de plata flanqueada por columnas eucarísticas aparece en una pintura del siglo XVIII (**Fig. N° 138**), lo cual evidencia la enorme difusión de los modelos pictóricos y su posible aplicación en las cajas de imaginero, como la obra de la colección Solari (**Fig. N° 135 a**), ya que la pintura presenta la misma composición, y además no se observa ángeles músicos o turiferarios usuales en otros cuadros y retablos portátiles de la Virgen de Copacabana del siglo XVII. Las portezuelas son de color rosado y filos rojos, mientras la caja de imaginero de la colección Solari es de color azul, sin bordes. Ambas obras presentan en cada puerta dos registros donde se muestra un santo y una santa mártir, elementos asociados a la dualidad y complementación. En el siglo XVII era usual en los trípticos o retablos portátiles de Copacabana la presencia de arcángeles, obispos y santas mártires. Los santos participan y se complementan simbólicamente con las santas en el imaginario andino. Al observar las figuras de las mártires se establece una relación formal con la pintura cusqueña, ya que presentan cara ovalada, rostros dulces y boca menuda, elementos paradigmáticos del arte cusqueño. En la puerta derecha: en el registro inferior santa Bárbara con torre, cabello largo de color negro y túnica clara con adornos, ceñidor y de sus hombros pende una capa roja. En el inferior san Francisco de Asís con hábito, barba negra y cráneo en las manos. En la puerta izquierda hay una santa mártir semejante a la de la puerta derecha, pero sin la torre. En el registro superior un santo imberbe con túnica y cabello negro, sin elemento iconográfico que lo identifique, semejante a san Francisco.

La caja de la colección Solari (**Fig. N° 135**), de manera parecida al retablo boliviano, presenta similitud con los retablos portátiles del siglo XVII, en especial con un retablito de una colección particular española (**Fig. N° 137**). Según Esteras el modelo es culto, pero la factura tiene un matiz popular, el tema de la mandorla de espejería de la Virgen podría tener origen cusqueño (1986, p. 56), lo cual creemos que es correcto, al observar el acervo de

pinturas muchas son de la escuela cusqueña, esto se corrobora por la profusión y antigüedad del tema en la mencionada escuela.

Sobre el origen del retablito se cree que fue manufacturado en un taller boliviano, aunque para nosotros podría ser de origen cusqueño. Analizando los detalles de las manos y los ojos se observa la innegable mano de un maestro indígena por la tendencia a la linealidad, la forma cerrada y definida. La mano de la Virgen está geometrizada, sujeta al Niño desde abajo, las manos y los rasgos faciales están delineados en marrón muy oscuro, mientras en la obra de la Colección Solari, la mano de la Virgen lo sujeta en diagonal, y el Niño está sentado de manera más estable. En el retablito de la colección española no aparece la Anunciación, pero es usual en retablos del siglo XVII, como en el de la colección Andrade. El pequeño retablo de la colección española y la pintura de la Virgen de Copacabana mantienen los mismos elementos, aunque presentan una factura más esmerada que el de la colección Solari. Los elementos en común son: la mandorla, la peana, la guardamalleta con arco escarzano rematado en terminaciones troncocónicas situado en primer plano y las velas delante de la Virgen. Las guardamalletas del retablo de la colección madrileña y de Mari Solari son parecidas, ambas tienen casi idénticas dimensiones, el conservado en Barranco tiene 23 x 12.50 x 5.50 cm, mientras el de la colección española es de: 22 x 12,7 x 5 cm.

**Fig. N° 139**

*Caja de Imaginero Virgen de la Purificación*

Tipo A. Maguey y pasta, Siglo XIX. 26 x 16.5 X 6 CM

Colección Mari Solari. Fotógrafo: Daniel Gianoni

ARCHI. También en *Del Sanmarkos al Retablo ayacuchano*, p. 47, fig. 3.

Recuperado de



<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4752>



**Fig. N° 139 a Detalle.** Fig. N° 139 a (detalle)  
Fotógrafo: Magaly Labán



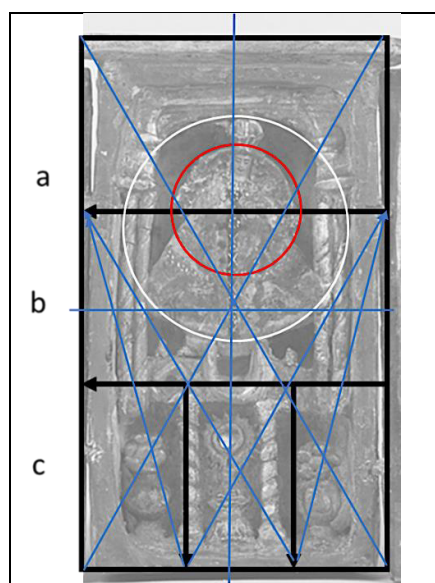
**Fig. N° 140**  
*Virgen de Copacabana*  
(detalle). Pintura sobre plancha de metal  
Fotógrafo: Magaly Labán  
Museo Dreyer-Puno

Esta *Caja de Imaginero Virgen de la Purificación* (**Fig. N° 139**) es tipo A, presenta la inusual característica de que en las puertas se ha representado un solo santo. La parte central de la caja tiene un bordeado de color rojo, pero los de las puertas son azul verdoso, lo cual lo vuelve particular, no presenta remate, sino acaba recto, cerrado es un paralelepípedo rectangular. La obra es de sumo primor y belleza, representa a la Virgen de Copacabana con el Niño, la túnica de la Virgen es de color verdoso con tendencia a los colores tierra, viste valona y bocamangas, se encuentra bajo un arco escarzano sostenido por columnas pareadas. (**Fig. N° 139 a**) Las portezuelas muestran dos santos, en la derecha uno porta el cáliz con la hostia, por el hábito franciscano pensamos que sería san Pascual Bailón (Monreal y Tejada, 2000, p. 478), y un obispo con báculo, mitra y libro, tal vez san Agustín. La Virgen da la impresión de tener una mantilla sobre los cabellos cuajados de flores, como se la muestra en la pintura (**Fig. N° 140**), además ambas obras son similares, comparten: la representación de las vestiduras de la Virgen y el Niño, que recuerda a la Escuela cusqueña, elemento señalado por Mendizábal. La estereotipación angelical y dulce del rostro coincide con el estilo de los maestros de la Escuela cusqueña, por ello pensamos que las dos obras se basan en un mismo referente, y están vinculadas a un taller cusqueño. Madre e Hijo tienen los rasgos faciales delineados con siena tostado rojizo, igual que las manos de la Virgen. El Niño Jesús presenta cabello de inusual tono color celeste. Nuestra Señora de Copacabana aparece bajo templete

o baldaquino con arco carpanel y debajo un listón con una luna creciente plateada. A pesar que no representa un retablo de altar, se conserva la convención de colocar la custodia en la forma de sol radiante, flanqueada por dos florones. La representación de san Pascual Bailón y la eucaristía bajo el altar, así como el color rojo de las vestiduras del Niño, a nuestro parecer se relaciona con el tema eucarístico, el cual se tratará en líneas posteriores.

Repecto a la estructura, los objetos artísticos que hemos estudiado han revelado un orden estructural interno implícito que coincide con una larga tradición que se remonta al origen de los objetos religiosos que llegaron con los españoles en el siglo XVI. Sin embargo, las investigaciones sobre la cultura peruana antigua han demostrado la capacidad de abstracción del mundo andino en su relación con el espacio, y su tendencia a la racionalización formal y la geometrización en sus representaciones artísticas. En este capítulo someteremos las piezas estudiadas a un ejercicio de análisis mediante el método comparado, considerando estas cualidades, cuyos resultados iremos explicando progresivamente. Las fuentes de referencia han sido: Dondis, 1976; Wong, 1991; Hoz, 1996; Bouleau, 2006; Meavilla, 2007; Hemenway, 2008; Navarro de Zuvillaga, 2008; Hernández y La Rubia, 2010; Elam 2014.

En la pieza (**Fig. N° 141**) la composición es simétrica, y el panel central se divide en tres partes, en el tercio inferior (**c**) la custodia, debajo de la mitad de la caja central, la media luna. El marco es un rectángulo de raíz cúbica, que subdivide sus espacios en tres, así los florones y la custodia quedan en un sub registro. Al trazar líneas armónicas desde sus lados y sus divisiones, se observa que parte del peso visual está dado en el registro inferior (**c**). Además, el cuerpo de la Virgen se inscribe en una circunferencia, elemento que analizaremos posteriormente. El cabello de la Virgen y la mantilla forman una forma maciza que asemeja un semicírculo, que enmarca al Niño. La túnica acampanada de la Candelaria está adornada con una simulación de perlas, en bandas de color celeste, similar a la pintura del Museo Municipal Dreyer de Puno. (**fig. N° 140**).



**Fig. N° 141**  
Esquema de panel central con armadura del rectángulo de raíz cúbica y circunferencias  
Realizado por Magaly Labán





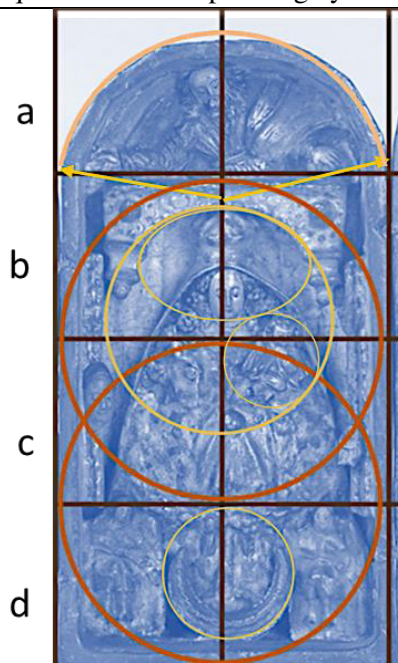
**Fig. N°144**  
Esquema de Magaly Labán

**Fig. N° 142**

Virgen de la Candelaria (caja de imaginero de Chucuito tipo A), anónimo, siglo. XIX  
Madera y pasta, 21.50 x 11.50 x 4.90 cm, Colección Liébana. Fotógrafo: Daniel Giannoni.  
Tomado de Archivo digital de Arte Peruano (ARCHI).  
También en *Del Sanmarcos al retablo ayacuchano*, 2003, p.50, fig. 7.  
También en *Del Sanmarcos al retablo ayacuchano*, 2003, p.50, fig. 7

**Fig. N° 143** Esquema realizado por Magaly Labán

**Fig. N° 143**



**Fig. N° 142 a**  
(detalle)



En la *Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria* (**Fig. N° 142**), la Virgen es identificada como la Virgen de Copacabana, y su convención de representación se vincula con la Escuela cusqueña, por ello puede ser confundida con otra Candelaria, ya que no presenta la

característica típica de la escultura de la Virgen del Lago, sino un rostro estereotipado proveniente del canon artístico de la imaginería cusqueña. La caja remata en arco escarzano (**Fig. N° 143**), de casi 5 cm de profundidad y presenta puertas abatibles con dos santos en cada una de ellas. La parte central, se divide en dos registros, en el superior el Padre Eterno, que es representado de frente amplia, sin triangulo, con barba y manto de colores verde y rojo (el manto está en movimiento, insuflado por el viento, recuerda el arte barroco, por ello su referente debió ser un cuadro o estampa). La Virgen Candelaria de Copacabana sostiene con la mano izquierda al Niño, y en la derecha porta un candil escalonado y una vela. El Niño Jesús viste una túnica de color bermejo y sostiene el orbe, mientras levanta la mano en acción de bendecir, se presenta en su advocación de Salvador del Mundo. El velo o tocado ovalado es amplio y cubre los cabellos de la Divina Señora, su traje está adornado de flores, se distingue las bocamangas y la valona, en su cabeza una corona imperial. No porta la canastilla solo el candil escalonado y al Niño, a sus pies una media luna pequeña, casi circular, completa su iconografía.

En la parte inferior: 2 varones con cabello largo, calzas, pensamos que podrían ser ángeles, usuales en las pinturas de la Virgen de Copacabana. El alto de la caja central (**Fig. N° 143**) se puede dividir estructuralmente en 4 partes, en un espacio se ubica el Padre Eterno (a), en el segundo la Virgen coronada (b-c), y en el inferior solo la luna creciente (d). La mantilla y los cabellos sueltos tienen forma semicircular. Las formas son envolventes con tendencia a lo ovalado o circular. La caja sin el arco es un rectángulo vesical de proporción 2 a 3. También la caja de imaginero de la colección Solari (**Fig. N° 144**), se puede dividir de forma cuádruple, alcanza la proporción 1 a 2. Los óvalos y circunferencias son evidentes, pero la mandorla ocupa tres cuartos (b-c-d) del total de la caja central, y la peana un poco más del espacio inferior (d). En ambas obras la Virgen como el Niño se inscriben en circunferencias que comprimen sus formas. Además, la caja de imaginero de Liébana es casi dos rectángulos vesicales desplazados. La caja de la colección Liébana sigue las proporciones de la de Mari Solari, y ésta a la de los retablos del siglo XVII. La obra no presenta la mandorla ni la custodia, pero conserva el arco escarzano del remate y la guardamalleta con arco rebajado. Asimismo, introduce al Padre Eterno en el registro superior de la caja central. En los retablos portátiles virreinales la representación no es convencional, pero se vuelve una constante colocar al Padre Eterno en el registro superior del retablo de

**Fig. N° 145***Virgen de la Candelaria*

Antonio Vilca

siglo XVIII

Fuente: Benavente, Teófilo y Martínez, Alejandro.

*Historia del arte cusqueño: pintores cusqueños de la colonia*, 1995.

Ubicación: Templo de Pucyura- Cusco, 1748-1764

Tomado de ARCA,

<http://157.253.60.71:8080/artworks/5622>**Fig. N° 146***Virgen Candelaria de Characato*

Museo de Santa Catalina del Cusco

Siglo XVIII

Fuente: *Barroco Peruano*

Tomado de: ARCA

<http://157.253.60.71:8080/artworks/1577>

altar de las cajas de imaginero de Chucuito durante el siglo XIX. Además, en un cuadro del pintor cusqueño Antonio Vilca, la Virgen de la Candelaria aparece con candil escalonado y en la parte superior de la obra está colocado el Padre Eterno con el mundo rematado en cruz, asociadas a la Candelaria aparecen las figuras de san Miguel arcángel, san José, san Gabriel arcángel y san Antonio, normalmente asociados a la Virgen de Copacabana. (**Fig. 145**)

Las similitudes entre la caja de Liébana y la pintura de la Virgen de la Candelaria de Vilca datada en el siglo XVIII, nos podría sugerir el uso de un grabado o la difusión de pinturas sobre el tema. Son similares en: la ubicación y el Padre Eterno, la luna creciente con una forma casi circular, el candil escalonado y la posición del Niño. A la vez, la pintura de la Virgen de la Candelaria se parece a la Virgen de Characato (**Fig. N° 146**), también de Vilca, que presenta los elementos antes mencionados, pero la luna es más ovalada. Ambas pinturas presentan similitudes con la parte central de la caja de imaginero de la colección Liébana. (**Fig. 142 a**)



Descripción portezuelas: Lado derecho: En el registro superior: san Antonio de Padua, representado como un santo con palma y niño Jesús sobre libro marrón, el santo viste túnica verde y cabello marrón. Inferior: Santa con corona o tocado, libro y palma de martirio, vestida con manto rojo y túnica blanco con marrón. Parece sostener una espada, por ello sería santa Catalina de Alejandría, hermosa y docta virgen mártir. Todos los santos presentan palma de martirio (**Fig. N° 142**), aunque san Antonio no fue mártir, solo a las santas les correspondería ese elemento iconográfico. En el lado superior izquierdo podría tratarse de san Estanislao de Kostka, presenta túnica rosa rojizo, porta en la mano izquierda al niño Jesús con el orbe, debajo un libro, además palma de martirio. Aunque este santo no fue martirizado, murió joven. También podría repetir la figura de san Antonio. En la inferior: santa con corona y tocado, semejante a la otra virgen mártir, excepto por la menor presencia de flores en la túnica.



**Fig. N° 147**

*Nuestra Señora del Buen Recodo* (Virgen de la Candelaria)

Escuela Cusqueña, Siglo XVIII

Óleo sobre tela, 119x86 cm.

En Huyra, Lourdes. (2017). La pintura cuzqueña como enfoque artístico del Perú Virreinal. TV Robles.

Recuperado de

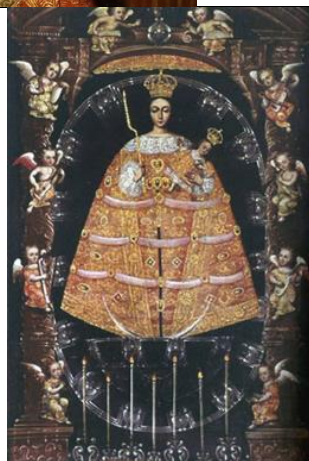
<https://tvrobles.lamula.pe/2017/11/22/la-pintura-cuzquena-como-enfoque-artistico-del-peru-virreinal/tvrobles/>

**Fig. N° 149**

*Caja de imaginero* (detalle)

Daniel Gianoni.

ARCHI

**Fig. N° 150**

*Virgen de la Candelaria rodeada por ángeles.*

Escuela Cusqueña. Siglo XVIII.

Convento de la Recoleta, Cusco.

Fuente: Mujica (2016).

Tomado de ARCA

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/20808>

**Fig. N° 148**

*Verdadera Copia de Nuestra Señora de Copacavana* (detalle)

Pintura al Oleó sobre plancha de plata. Posiblemente del Siglo XIX. Museo Municipal Carlos Dreyer de Puno. Fotógrafo: Magaly Labán

En lo concerniente al rostro de la Virgen, en la caja de imaginero de la colección Liébana, comparada con pinturas de la Candelaria de la colección Pastor (**Fig. N° 147**)<sup>98</sup> y la Virgen de Copacabana, se observó las siguientes similitudes: rostro dulce, nariz pequeña, cejas en arco, frente amplia y mentón pequeño, boca pequeñísima, la dulzura de los rostros, la mirada baja es similar en las tres obras. La faz de la Virgen en la caja de imaginero (**Fig. N° 149**) es indudablemente similar al de la colección Pastor de origen cusqueño, además la pintura presenta el candil escalonado y no tiene la canastilla, como en la cajita de imaginero chucuiteña de Liébana. La Virgen de Copacabana de la colección Dreyer (**Fig. N° 148**) y la

<sup>98</sup> La pintura estuvo expuesta en el ICPNA de Miraflores en el año 2017. Pertenece a la colección privada del diplomático Celso Pastor de la Torre (1914-2009). También en *Pintura virreinal en los Andes. Colección Celso Pastor de la Torre*, p. 28, en la p.29 se indica que puede representar a la Virgen de Copacabana, sin la madorla de espejería, y está datada entre 1730 a 1750.

caja de imaginero son similares en la corona, facciones, el cabello y la mantilla. La pintura *Virgen de la Candelaria rodeada por ángeles* (**Fig. N° 150**), se reconoce que representa a la Virgen de Copacabana por la peana y la mandorla de plata, su rostro es alargado y estilizado, el candil escalonado y sin la canastilla, por lo cual deducimos que podía representarse con canastilla o sin ella, con candil recto o curvo, su rostro era idealizado y no siempre similar al de la talla original realizada por Yupanqui, pero la mirada siempre baja y la geometrización del manto en forma acampanada, se manifiesta en las pinturas del siglo XVIII. La Virgen de Copacabana (**Figs. N° 151, N° 152**) ha aparecido en algunas pinturas de la escuela cusqueña como *vera efigie* ligada al culto inmaculista y la eucaristía, sin su retablo de altar o la mandorla. La Virgen se vuelve triangular acampanada, de tono rojo dorado con brocateado, donde se confunde la túnica o saya con el manto y el cabello suelto. El rostro es alargado e idealizado, de facciones dulces y delicadas, boca menuda y mirada baja, porta una vela recta y en la mano izquierda al Niño, ambos con coronas imperiales y dos velas flanqueándolos. Bajo sus plantas la media luna creciente.

El color rojo es una convención en el tema de la Virgen de Copacabana, así como la Trinidad que aparece sobre la Virgen, que también se encuentra en algunas cajas de imaginero de Chucuito. Dicho tono evidencia su asociación al tema eucarístico, esto es reforzado en las cajas de imaginero, por la presencia de la custodia bajo el baldaquino. (**Fig. N° 153**). La Virgen de Copacabana (**Fig. 151**) es representada con candil recto y el cuadro narra la conversión de un noble indígena por intermediación de la Virgen, la asistencia de los padres jesuitas y el ingreso del alma del cacique o noble al cielo, donde es recibida por



**Fig. N° 151.** Pintura cusqueña. Virgen de Copacabana



**Fig. N° 151 a** (detalle)





**Fig. N° 152** *Las dos naturalezas de Cristo -divina y humana o eucarística- y la Inmaculada como la Virgen de Copacabana.* Ministerio de cultura del Perú. Museo Histórico Regional de Cuzco, siglo XVIII, Escuela Cusqueña. Tomado de ARCHI: <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/8245> \_También en ARCA: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2218>



**Fig. N° 152 a**

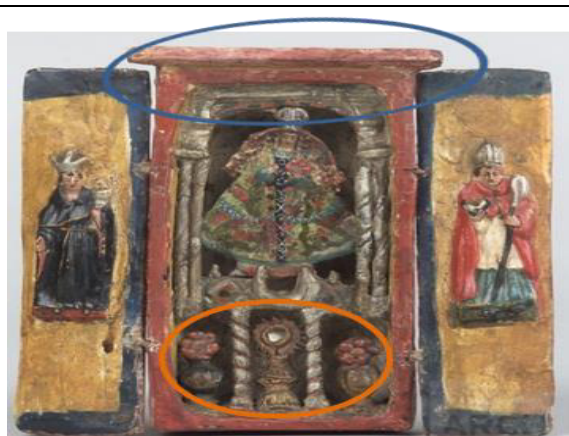
**Figs. N° 151, N° 151 a**  
*Conversión de un indio noble por inspiración milagrosa de la virgen de Copacabana. (Detalle)*  
Escuela cusqueña  
ca. 1700 - 1730  
Óleo sobre tela  
109.00 x 119.50 cm  
Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini  
Fotógrafo: Daniel Giannoni.  
<http://archi.pe/index.php/foto/index/156>

un obispo. La Virgen y el Niño, visten traje de color bermejo; en el cielo la Trinidad: el Padre Eterno y Cristo como dos personas con idéntica apariencia, y la paloma símbolo del Espíritu Santo. En la (**Fig. N° 152**), se representa la Trinidad como tres personas con idéntico rostro, lo cual es usual en la Escuela cusqueña. En las alturas, la corte celestial adora al Santísimo, y la Virgen de Copacabana ocupa el lugar de la Inmaculada. En segundo plano el Papa y el rey de España, ambos arrodillados y en oración; a los pies de Nuestra Señora la tiara papal, cetro y corona, atributos del poder terrenal eclesial y regio, que se rinden ante la Virgen indiana. Además, en una cartela se lee: “Limpea Señora Cupaca”, que indudablemente la relaciona con la Virgen de Copacabana, pero el término limpia alude a sin pecado concebida, es decir Inmaculada. En primer plano un devoto noble indígena con las manos juntas, signo de oración y devoción, se colocaba como donante ante esta imagen obra de Yupanqui, también noble indígena y artífice del portento, que ratificaba la idea de la élite indígena virreinal de mostrarse como cristianos conversos, alejando la sospecha de la idolatría y la apostasía.

**Fig. N° 153.** Caja de Imaginero de Chucuito tipo A  
Diagramas realizados por Magaly Labán



**153 a**  
Colección Vivian y Jaime Liebana  
Fotografo: Daniel Giannoni. Fuente: ARCHI



**153 b**  
Colección Mari Solari  
Fotografo: Daniel Giannoni. Fuente: ARCHI



**153 c**  
Colección Mari Solari  
Fotografo: Daniel Giannoni. Fuente: ARCHI



**153 d**  
*Virgen de la Purificación*, inicios del siglo XIX Pasta y madera. *Las Artes populares del Perú*, fig. 159, p. 155

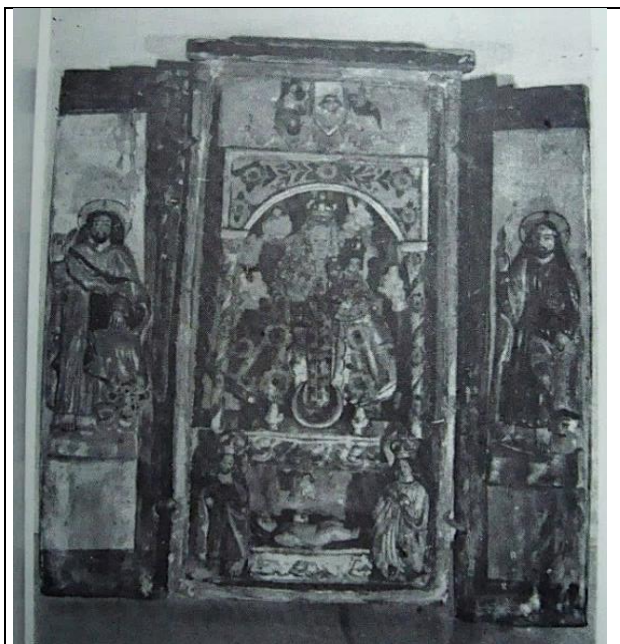


**Fig. 153 e**  
Colección Luza. Mendizabal (1964), Fig. N °5



**Fig. 153 f**  
Colección Vivian y Jaime Liebana. Mendizabal (2003), p. 49, fig. 6





**Fig. N° 154.**

*Caja de Imaginero Chucuitoña*

Tipo A

Fotografía: Abraham Guillen

En: Mendizábal (1964), fig. N° 5

La construcción de un discurso donde los nobles indígenas se muestran devotos, convertidos y más aún, ingresando al cielo por intermediación de la Virgen de Copacabana tenía un sentido religioso y político. El noble indígena se convierte en cristiano y siervo de la corona, y se representa como un sujeto de pleno derecho, atrás ha quedado su tiempo de gentilidad, siendo Nuestra Señora de Copacabana el símbolo visible de Dios, junto con la custodia que contiene la santísima forma. En la (**Fig. N° 153**), presentamos varias cajas de imaginero tipo A, las cuales son disímiles entre sí.

De éstas se concluye que: pueden rematar en arco de medio punto o escarzano; tener dos figuras en cada puerta o una única imagen hagiográfica. La Virgen de Copacabana aparece usualmente, puede mostrarse bajo un doselete o baldaquino, o en su mandorla (**Fig. 153c**). En el tímpano o sobre la Virgen, destaca una de las siguientes escenas: la Trinidad, la Anunciación o el Padre Eterno. Bajo la Virgen es usual la custodia flanqueada por florones o santos. Solo una caja de imaginero presenta la Natividad, pero como menciona Mendizábal, es posiblemente un añadido tomado de un antiguo belén. (**Fig. N° 154**)

La caja es formalmente un tríptico, puede presentar frontón rematando en arco escarzano, nunca tiene tímpano triangular recto, pero conserva sus referentes virreinales vinculados a la Virgen de Copacabana. En las (**Figs. N°s 153 c, 153 f**), se añade a san Marcos y san Mateo, estamos considerando que san Marcos es patrono del toro, como es común en el área andina. También se observa a san Marcos en la (**Fig. 153 e**). Otras santas muy representadas son las mártires Bárbara y Catalina (**Fig. 153 a, 153 c**). Santa Bárbara es la que más se repite y el arcángel Miguel también es usual, rara es la presencia de santa Rosa y san Francisco (**Fig. 153 d**). La variabilidad de los baldaquinos y doseletes se debe a que, a fines del siglo XVIII, hubo un cambio en el retablo mayor del santuario de Copacabana, de ahí provienen las variaciones y el uso de diversas convenciones en las representaciones del siglo XIX. Del



**Fig. N° 154 a (detalle)**



**Fig. N° 155**

Titulado: ¿Cunatas María?

Virgen de Copacabana

SOLIS, Fernando de. *Obras Franciscanas en Aymara. Manual del párroco aymarista*, 1923, p. 481.

En el mismo modo, destaca la posición de las figuras, en la (Fig. N° 154), es innegable la frontalidad de los apóstoles, que guardan semejanza con los sanmarkos, mientras la Virgen que está realizada a molde, presenta un tratamiento muy diferente. La parte central es de una época y las puertas de otra, es casi indudable que la obra está recompuesta, o se usó moldes de diversas épocas. La imagen de la Virgen de Copacabana es semejante a una fotografía de 1923, en la cual aparece con el cabello cubierto totalmente de flores, se observa el manto triangular con decoración fitomorfa. (Fig. N° 155)

### 3.3.2 Las cajas de imaginero de Chucuito tipo B

Son formalmente trípticos con puertas abatibles que se distinguen por los diseños florales en las puertas, usualmente dos flores por portezuela, pero también pueden presentar una única flor. Generalmente la Virgen de Copacabana está sobre baldaquino, sin embargo inusualmente puede representarse la mandorla de espejería asociada a la custodia, elemento usual de las cajas de imaginero tipo A (Fig. N° 156 e). El baldaquino tiene columnas entorchadas o salomónicas, con arco de medio punto, entablamento y dintel. La caja puede rematar en arco de medio punto, o ser recta, sin coronación, aunque también puede presentar coronación pentalobulada en triángulo, igualmente es usual que represente un arco



**Fig. N° 156**  
**Cajas de Imaginero de Chucuito, tipo B**



**Fig. N° 156 a**  
Colección Vivian y Jaime Liebana  
Fotografo: Daniel Giannoni  
ARCHI



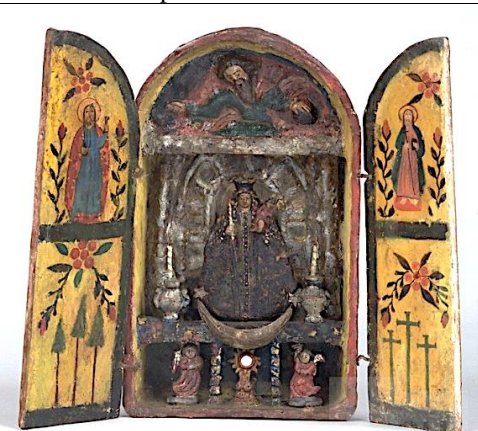
**Fig. N° 156 b**  
Colección del Museo de Arte de UNMSM  
Fotografo: Josue Cahua  
Archivo personal



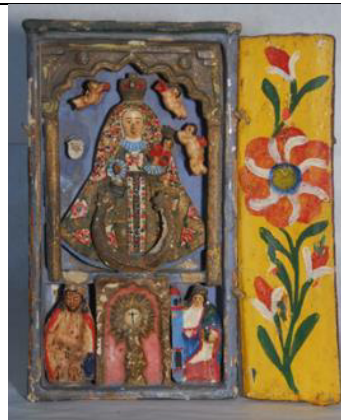
**Fig. N° 156 c**  
Colección Luza  
Museo de Artes y Tradiciones populares  
IRA-PUCP. Repositorio PUCP.



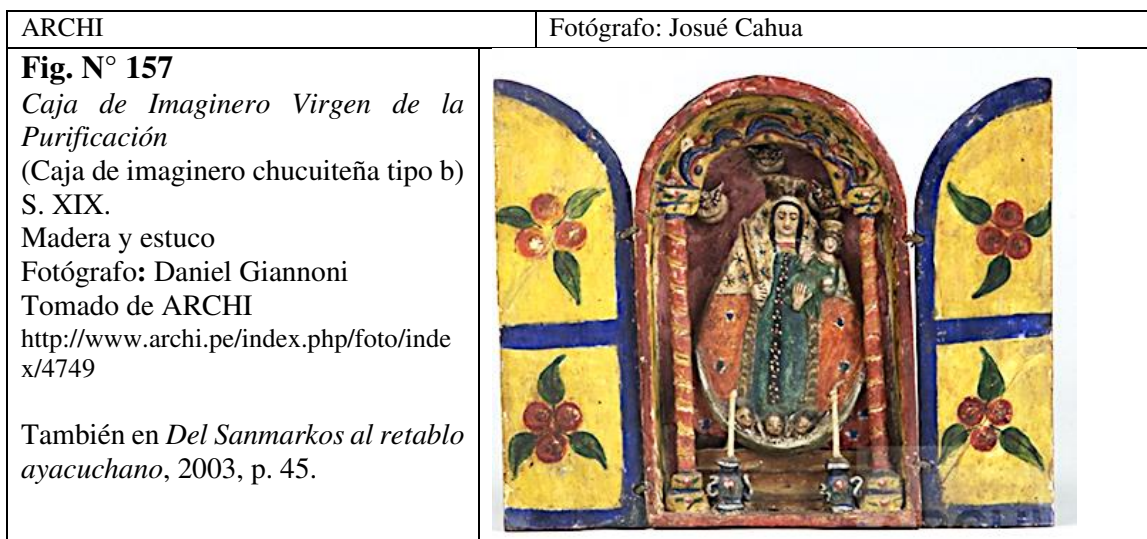
**Fig. N° 156 d**  
Colección Luza  
Museo de Artes y Tradiciones populares  
IRA-PUCP



**Fig. N° 156 e**  
Colección Mari Solari  
Fotógrafo: Daniel Giannoni



**Fig. N° 156 f**  
Colección Apesteguía  
MASM-UNMSM



festoneado. Normalmente, la Virgen de Copacabana aparece como *vera efigie* entre velas, ángeles y florones, casi siempre se observa la media luna creciente. Las puertas están policromadas de color amarillo con bordes de color rojo o azul, siendo frecuente un diseño fitomorfo de flores rojas grandes con ramas verde oscuro. La simetría y la repetición es una constante, además la puerta derecha es similar a la izquierda. Por las obras encontradas en museos, podemos afirmar que no presentan decoración en el exterior de las puertas. En las obras de mediados del siglo XIX el fondo de la caja central está tapizado con papel, mientras que en las de fines del novecientos es usual el fondo de color rojo. Algunas cajas de imaginero tipo b, presentan gran policromía, formas envolventes y sintetizadas, (**Fig. 156 f**), mientras la convención rige la caja central, la portezuela es el lugar para la creación y la impronta personal con diversas flores, donde es notorio el trazo y gestualidad del artista.

Por ejemplo, las puertas de la caja de la colección Luza (**Fig. 156 c**) y la de Mari Solari (**Fig. N° 156 f**) son de formas diferentes, pero las flores son muy similares; dos flores tripétalas con tres hojas en movimiento de giro. Aunque la imagen de la Virgen de las cajas es muy diferente, las flores presentan similitud en su forma. La de la colección Luza (**Fig. N° 156 d**), presenta una flor en las portezuelas, siendo similar en su forma y diseño a otra de la colección Liébana (**Fig. 156 a**) que representa dos flores en cada portezuela.

La *Caja de Imaginero Virgen de la Purificación* es chucuiteña tipo B (**Fig. N° 157**), presenta a la Virgen de Copacabana con candel recto, luna creciente, túnica verde, manto rojo y mantilla tachonada de estrellas en forma de asteriscos. Sostiene al Niño Jesús en su advocación de Salvador del Mundo. La factura de la obra es sencilla, el rostro de la Virgen





fig. N° 159



Fig. N° 158

**Fig. N° 158**

*Caja de  
Imaginero de  
Chucuito, tipo  
B*

Colección Mari  
Solari

Fotógrafo:  
Magaly Labán

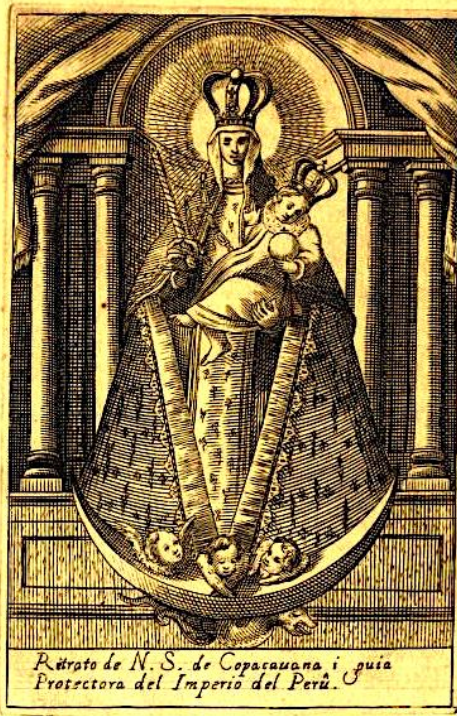
**Fig. N° 159**

*Retablo de la  
Virgen de  
Copacabana  
Convento de  
las Agustinas  
recoletas de  
Pamplona  
Siglo XVII*

**Fig. N° 160**

*Retablo Virgen de Copacabana (Panel  
central)*

Colección Gandarillas, siglo XVII

**Fig. N° 161**

*Retrato de N. S. de Copacauana i guía Protectora del  
Imperio del Peru.*

*De diva virgine Copacauana in peruano Novi Mundi  
regno celeberrima liber unus: quo eius origo miracula  
compendio descripta. Roma, 1656, Hipolito Marracio*

sigue la convención: mirada baja, nariz casi recta, boca menuda y tiene en la luna creciente tres querubines (**Fig. 158**), igual que el retablito del Convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona (**fig. 159**), y el panel central del retablo de la Colección Gandarillas (**Fig. N° 160**). Ambos representan a la Virgen de Copacabana bajo dosel y entre cortinajes, siendo uno de los primigenios modelos de trípticos de la Virgen de Copacabana del siglo XVII. Sus similitudes con la caja de imaginero de la colección Solari (**fig. N° 158**) indican que a fines del siglo XIX se mantenía un modelo iconográfico que surgió en los primeros tiempos del culto mariano en el Perú virreinal. La convención de Virgen de Copacabana bajo luna creciente con tres querubines se puede rastrear en la pintura cusqueña, pero usualmente aparece con el cabello suelto, en este caso lleva una mantilla que cae delicadamente sobre los hombros, de manera semejante a como aparece en la pintura de Siculo circa de 1655 (González, 2015), y en el grabado de 1656 de la obra de Marracio (**Fig. N° 161**) (analizado en el capítulo II). La mano de la Virgen que sostiene al Niño es grande y surge desde abajo, siendo similar en los retablos virreinales y la caja de imaginero de Mari Solari, y al grabado de 1663.

Además, la posición de la mano izquierda y el rostro de la Virgen guardan similitud con la pintura de Siculo (**Fig. N°162**), la cual pudo difundirse como estampa, pues presenta elementos usuales en la convención pictórica representada por la Escuela cusqueña al retratar a la Virgen de Copacabana. La obra de Siculo tiene: cejas delineadas y en ligero arco, nariz delgada, fina y recta, boca menuda y algo de papada. Un elemento similar con los retablos portátiles virreinales es la mantilla blanca, y el tamaño del Niño que es más proporcionado en la pintura, ya que en el grabado de 1656 el Niño Jesús es de rostro algo grande y cuerpo alargado. La caja de imaginero (**Fig. 160**) presenta arco de medio punto y columna, igual



**Fig. N° 162**

*Virgen de Copacabana* (Detalle)

Placido Siculo, 1655 circa.

En *La iglesia de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva...*, p. 75.

Fotografía de Pablo González

que el grabado del libro *De diva virgine Copacauana* (**Fig. 161**), por lo tanto es posible el uso de un grabado. Asimismo, el panel central del Retablo Virgen de Copacabana de la colección Gandarillas presenta una corona casi recta, igual que la caja de imaginero.

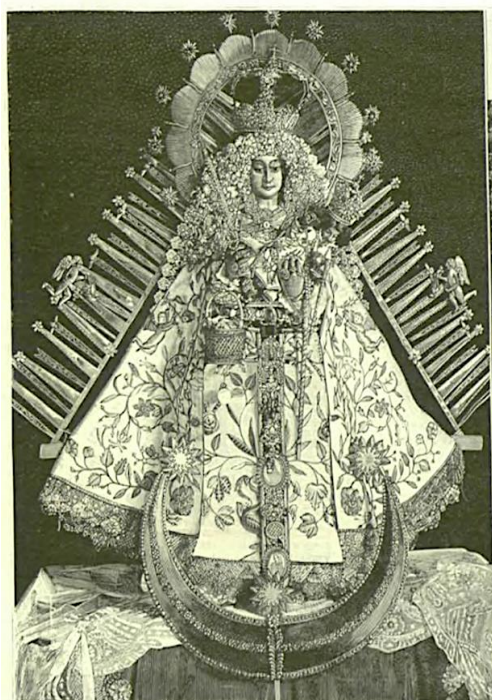




**Figs. N° 163, 163 a**  
*Virgen de la Purificación* (caja de imaginero)  
 S. XIX.  
 Maguey y estuco  
 29.80 x 18.00 x 6.50 cm  
 ARCHI  
 También en Mendizábal (2003), p. 51, fig. 8  
 Colección Vivian y Jaime Liébana



**Fig. N° 163 a**



**Fig. N° 164**  
 Imagen de Nuestra señora de Copacavana  
*La ilustración*, 1892, p.301.  
 Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana--1199/>



**Fig. N° 165**  
 Pintura de la Virgen de Copacabana.  
 Posterior a 1850.  
 Caballero, 2018, p. 4.  
 Museo Francisco Yupanqui. Santuario de Copacabana

La caja de Imaginero (**Fig. N° 163**) representa a la Virgen de Copacabana bajo baldaquino de arco adintelado con festones, el intrados es polilobulado y el extrados recto, con columnas helicoidales plateadas. La Virgen y el Niño presentan una forma triangular acampanada, ella porta corona, candil escalonado con cirio encendido y canastilla. A los pies de la Divina Señora y el Niño, la media luna creciente; flanqueándolos dos ángeles ubicados en la parte superior, y un santo con una maqueta que está oculto por una columna, pensamos que se trata de san Agustín de Hipona, frecuente en retablos virreinales y del siglo XIX. También hay un espacio vacío donde se evidencia la marca de una figura ahora ausente. En cuanto a la Virgen, presenta valona, y una túnica dorada con diminutas flores rojas. Bajo la Virgen y el Niño, la custodia; flanqueada por un ángel y por una mujer sentada, posiblemente la Madre Patria. La presencia del ángel recuerda al ángel de la Guarda, siendo inusual la Madre Patria. El fondo rojo de la caja es usual en obras de fines del novecientos.

El Niño que es sostenido por su Divina Madre está vestido con chaqueta, túnica corta, sandalias y corona, porta el orbe mientras dirige su mirada hacia abajo. Las puertas no presentan decoración ni escenas, solo un delineado o bordeado azul que las divide en dos partes. La parte central de la caja de imaginero es muy similar a una fotografía publicada en 1892 (**Fig. N° 164**), donde se distingue a la Virgen con el cabello lleno de adornos que imitan flores, lleva la canastilla de la purificación. Sobre el cabello cuajado de flores, en una fotografía de una pintura en la que la Virgen se muestra con un velo celeste, el cabello suelto y cubierto de flores, canastilla y vela recta, así como la peana en forma de flor (**Fig. N° 165**). Según Ana María Caballero, la pintura es posterior a 1850 y la inclusión de la luna creciente sería para sustituir el culto dado a la luna que tenía su santuario cerca a Copacabana (Caballero, 2010, p.4). El cabello con flores y velo es una convención desde mediados del siglo XIX que se mantiene hasta el primer tercio del siglo XX. En la caja de imaginero de Mari Solari es notoria la luna sin estrellas, la ausencia de peana en forma de flor, y el candil escalonado. Además, teniendo en cuenta el baldaquino, podemos afirmar que la obra es de mediados del siglo XIX, ya que no aparece el usual diseño floral en las puertas, y es claramente una caja de imaginero tipo B. Asimismo, considerando la figura de la Virgen, pensamos que es obra de un imaginero formado en un taller virreinal, o un discípulo suyo, porque destaca por su buena factura y esmerada ejecución.





**Fig. N° 166 a (detalle)**



**Fig. N° 166** *Caja de Imaginero de la Virgen de la Candelaria*  
Siglo XIX. Museo de Arte de San Marcos.  
Fotógrafo: Josué Cahua



**Fig. N° 168**



**Fig. N° 167**

**Fig. N° 168**

*Nuestra Señora de Copacabana*. Siglo XVI. (detalle)  
Francisco Tito Yupanqui.  
Recuperado de:  
<https://i.pinimg.com/originals/18/4e/6b/184e6b7e369b53485ed4d4c046564589.png>

**Fig. N° 167**

*Caja de imaginero chucuiteña* tipo B (Virgen de la Candelaria.) S. XIX, Chucuito, Puno.  
Madera y estuco. 30 x 16 x 7.7 cm  
Colección particular. Fotógrafo: Daniel Giannoni  
También en: *Del cielo y la tierra.*, p. 118  
Mendizabal (2003). p. 52, fig. 10.

Las *Cajas de Imaginero Virgen de la Candelaria* (**Fig. N° 166** y **Fig. N° 167**), representan a la Virgen de Copacabana bajo baldaquino o en su camarín, siendo flaqueada por columnas

entorchadas. Presentan una configuración de tríptico abridero, formalmente parecidas entre sí, es evidente que la caja de la colección Liébana conserva las tres velas bajo la peana en flor y la luna creciente, mientras la de la colección del MASM ha perdido uno de los candelabros. La caja de Liébana presenta en total seis candelabros y cuatro ángeles, mientras la del MASM tiene solo dos ángeles que parecen tener un manejo técnico más simple y consideramos que son un añadido posterior, también debido a que su ubicación es forzada en la composición, como si el imaginero no hubiera encontrado donde colocarlas.

La caja de imaginero del MASM (**Fig. N° 166**) presenta una escultura de bellas facciones con rostro delicado, cejas arqueadas y casi unidas, nariz robusta, boca bien formada y roja, mejillas sonrosadas, ojos grandes con la mirada baja, cabello suelto cuajado de flores rojas, y porta la canastilla con dos tortolitas. Representa a una joven mujer, de tez clara y frondosa cabellera. Su expresión refleja majestad y serenidad, así como hermosura. Los largos cabellos recuerdan las pinturas del siglo XVIII, donde la Virgen de Copacabana aparecía con larguísima cabellera y sin mantilla. La escultura es un alto relieve, trabajado posiblemente con molde, con un sutil encarne y policromía, además ha perdido la mano que otrora sujetaba la vela de la purificación. Esta obra es con toda seguridad de inicios del siglo XIX, por su primoroso trabajo técnico y su gran parecido a la talla original del santuario de Copacabana (**Fig. N°168**), que también destaca por sus cejas arqueadas, las mejillas con rubor y la mirada baja. Además, algunas zonas ahora negruzcas pudieron estar trabajadas en pan de oro o plata.

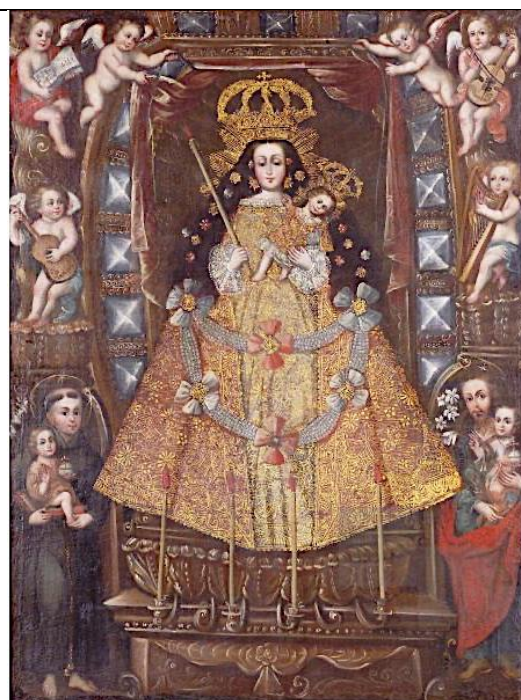
El Niño está en una postura inestable, vestido con túnica, corona y sandalias. No se le distingue el rostro, ni se observa el orbe. La decoración floral de ambas cajas de imaginero es similar, presentan un cuidadoso diseño con flores rojas y hojas, en simetría axial y el bordeado que divide las puertas en dos registros, pero el delineado de las puertas no es completo, como ocurre en los sanmarkos del siglo XX, sino que un lado de la puerta es dejado sin bordear.

El color azul del borde de las puertas puede relacionarse al Hanan Pacha y aludir al cielo, lugar de morada de la Virgen y los bienaventurados, mientras el bordeado rojo que presenta la caja de la colección Liébana estaría relacionado a la pasión de Cristo, aludiendo al sacrificio, proponemos que el bordeado rojo surge a fines del siglo XIX, por lo cual sería de esa época la caja de imaginero de la colección Liébana. La mayoría de cajas de imaginero





**Fig. N° 169 a (Detalle)**



**Fig. N° 170**



**Fig. N° 169, 169 a**

*Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria*

*Museo de Arte Popular -colección Luza*

*Madera y pasta policromada*

*Fuente: Archivo IRA*

**Fig. N° 170**

*Virgen de Copacabana*

*Escuela Cusqueña, ca.1730-1750*

*Óleo sobre tela*

*113 x 86 cm.*

*Museo de Arte de Lima. Donación*

*Memoria Prado*

*Tomado de MALI colección virtual*

que aparecen en la (**fig. N° 156**), presentan líneas divisorias y bordeado de color azul o azul verdoso, lo cual indica que era una convención cromática vinculada a su iconografía, surgida a fines del siglo XVIII o inicios del siglo XIX.

La caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria (**Fig. N° 169**) es una pequeña caja tipo B, que representa a la Virgen de Copacabana, sigue la convención de la pintura cusqueña de representarla con una túnica de bellos diseños florales y cabello adornado de flores. Es un

tríptico de escasa profundidad, en la puerta se ha realizado el diseño de dos flores tripétalas de color rojo, el color de la parte interna de la portezuela es amarillo, sin bordeado, ni línea divisoria, siendo de registro único. La Virgen aparece bajo arco festoneado con extradós recto y columnas entorchadas, sostiene con la mano izquierda al Niño Jesús mientras con la otra sujeta el cirio de la purificación, la cual es reverenciada por cuatro ángeles desnudos y andinizados. Al comparar el panel central de la caja de imaginero con una pintura de la Virgen de Copacabana (**Fig. N° 170**), vemos algunas similitudes: el cabello adornado con flores, la frente amplia y rostro alargado. Además, la vela recta, la presencia de cirios prendidos en el altar (en el caso de la pintura son cuatro, mientras en la caja de imaginero son dos), siempre son pares. La pintura de la Virgen de Copacabana es de la Escuela cusqueña, presenta un fondo rojizo sobre el que se aplicó el pan de oro, por lo cual distinguimos que el Niño tiene túnica bermeja con brocateado de pan de oro. El Divino infante ostenta cabellera castaña, mientras la Virgen tiene cabello oscuro casi negro, lo mismo se evidencia en la pequeñísima caja de imaginero. Ambas obras no presentan la luna creciente, ni el retablo de altar, aludiendo a un mismo referente que se difundió posiblemente de manera pictórica.

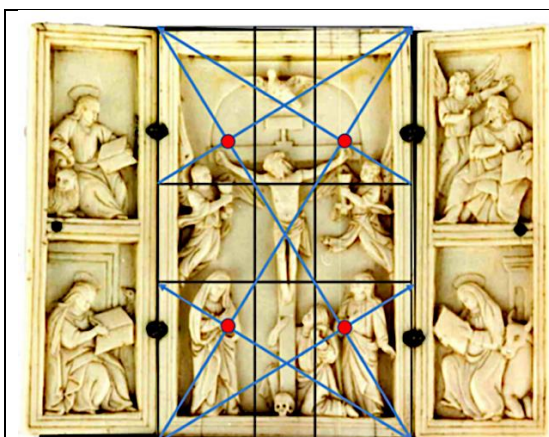
### **3.4 Los rectángulos dorados, dinámicos y los marcos áureos en las cajas de imaginero**

Resultado de la aplicación del análisis formal y la comprobación historiográfica, hemos identificado patrones canónicos occidentales en la fabricación de las obras que constituyen nuestro tema de estudio. Las cajas de imaginero presentan el rectángulo áureo utilizado en la Antigüedad, lo que les brinda proporciones perfectas. El rectángulo áureo encaja con las dimensiones de las cajas de imaginero de Chucuito. Esta convención en la distribución del espacio, también se observa en los trípticos hispano filipinos, por lo que se infiere que las capillas de santero del siglo XVI tenían dichas medidas y proporciones que formaban la proporción áurea y la espiral de Durero. Al no encontrar alguna capilla de santero hispánica o trípticos hispano filipinos en museos peruanos, a pesar que debieron llegar con la evangelización, recurrimos a fuentes gráficas y documentales como referentes.

El *Tríptico de marfil relacionado con Carlos V* (**Fig. N° 171**) perteneció al emperador, que lo portaba en sus campañas militares (Museo del Ejército, 2019, p. 11) y lo llevaba siempre consigo (*Carlos V y su ambiente*, 1958, p.317), incluso a su retiro en el monasterio



de Yuste (Alemparte, 1961, p. 175), donde falleció en 1558. (Gallego, 1958, p. 7) En el panel central la escena del Calvario, donde el espacio se distribuye siguiendo la convención de la



**Fig. N° 171**

*Tríptico de marfil relacionado con Carlos V*

Fuente: *Tradiciones Religiosas*, 2019, p. 11

Museo del Ejército. Diagrama de Magaly Labán También en *Carlos V y su ambiente*. Catálogo, sección diversos, p. 317 y 586. *Tríptico de bolsillo del Emperador*

Anónimo, Marfil. Abierto: 0,083 x 0,107

Museo del Ejército

**Fig. N° 172**

*Tríptico de la Virgen del Rosario y santos*

Materiales: marfil y madera. Origen: Hispano – filipino. Recuperado de:

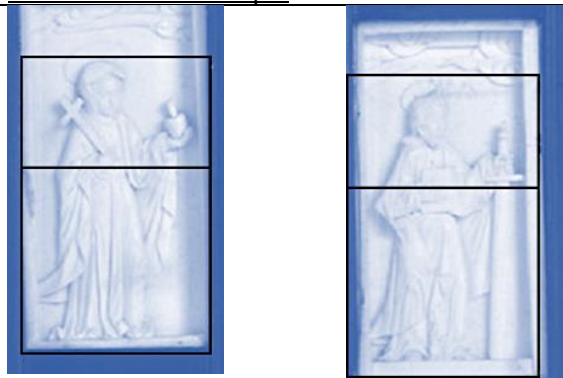
<http://ceres.mcu.es/pages/Main>

**Fig. N°172 a:** Rectángulo cordobés con rectángulo

**Fig. N°172 b:** Rectángulos áureos en los personajes

Recuperado de:

[https://ejercito.defensa.gob.es/museo/Galerias/documentos/ACTIVIDADES/ITINERARIO\\_TRADICIONES\\_RELIGIOSAS.pdf](https://ejercito.defensa.gob.es/museo/Galerias/documentos/ACTIVIDADES/ITINERARIO_TRADICIONES_RELIGIOSAS.pdf)

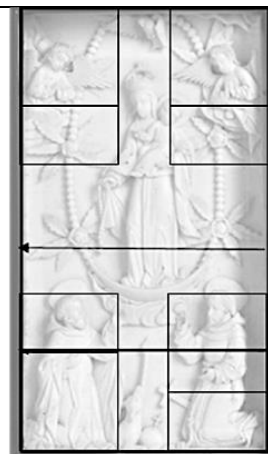


**Figs. N° 172 a, b, c:**

Rectángulos áureos en los personajes



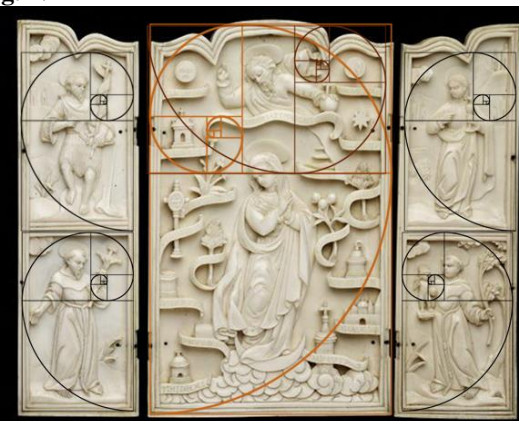
**Fig. N° 172**



**Fig. N°172 b**



**Fig. N° 172 a**



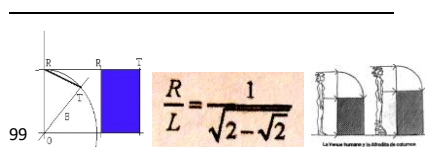
**Fig. N° 173** *Tríptico de la Inmaculada* (Tota Pulcra) Marfil, altura: 14.6 cm, ancho: 18 cm abierta, ancho: 8.8 cm del panel central, ancho: 4.4 cm del panel izquierdo, ancho: 4.4 cm del panel derecho. Origen: Hispano – filipino, 1600 - ca. 1620, Victoria and Albert Museum. Recuperado de:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O87479/the-virgin-of-the-immaculate-triptych-unknown/>

proporción áurea, y en las batientes de las puertas los Evangelistas. Denominado como tríptico de bolsillo por sus reducidas dimensiones, comparte la distribución del espacio y formas con los trípticos hispanos filipinos que pudieron pasar a los Andes peruanos como parte de los objetos religiosos de los evangelizadores y los colonizadores. El formato de reducidas dimensiones los hacía perfectos para la devoción privada y permitía llevarlos en los largos viajes por los ignotos territorios del virreinato peruano en el siglo XVII.

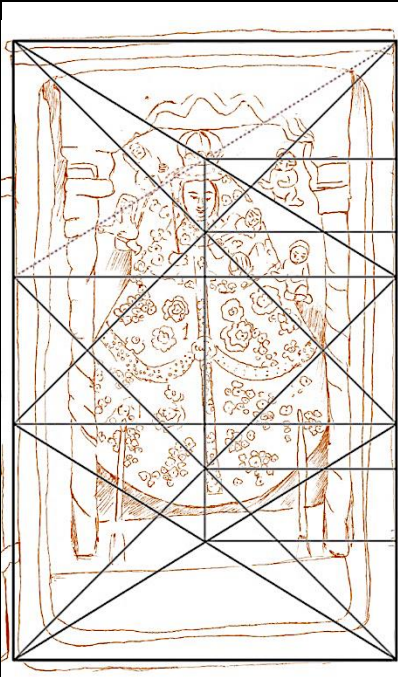
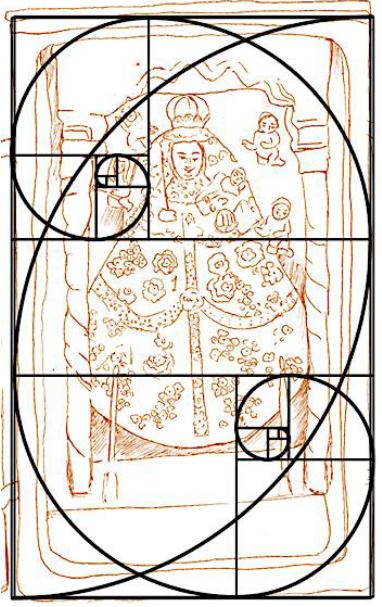
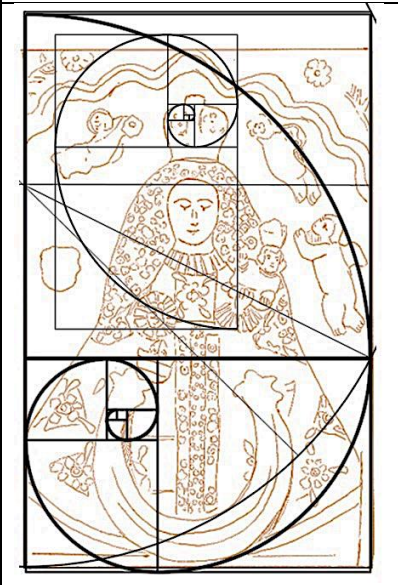
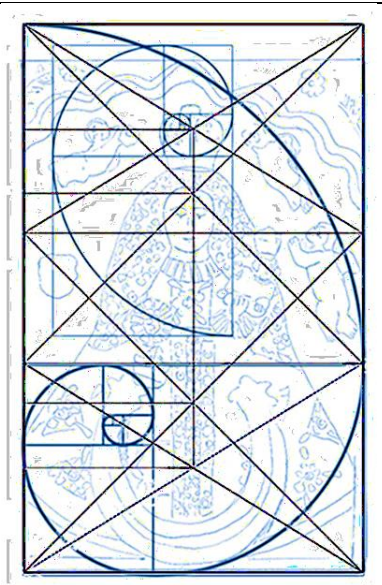
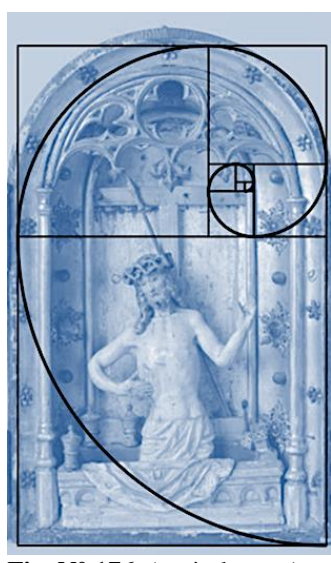
El *tríptico de la Virgen del Rosario y santos* (**Fig. N° 172**) es una obra de gran belleza, su artífice sigue las convenciones hispánicas del medievo y el renacimiento. Por un lado, las figuras presentan dulzura, delicadeza y naturalidad. Se evidencia una composición por simetría axial, donde la presencia del rosario a modo de mandorla sostenida por los ángeles y la media luna, aluden al tema inmaculista. Aunque la composición tiene un claro diseño gótico, las figuras de los ángeles y los santos arrodillados se han representado con las proporciones renacentistas, todos los santos se inscriben en rectángulos áureos, sean que estén de pie (**Fig. N° 172 c**) o de rodillas. (**Fig. 172 b**) En sus puertas se observa santos entre los que se reconoce a san Pedro, san Pablo y santa Clara de Montefalco. El panel central del tríptico es de marfil, la madera es un añadido posterior, este panel es un rectángulo cordobés<sup>99</sup> más un rectángulo. Es notorio como ante el marco impuesto por el doble registro de las puertas, el imaginero comprimió las figuras para adaptarlas al espacio, y por ello la proporción de ellas se vuelve invariable, siempre la figura se adapta a su marco.

El uso del rectángulo cordobés y el áureo no es un problema para el artista del siglo XVII, porque la mezcla de tradiciones mozárabes y medievales hispánicas fue producto de la convivencia y trabajo de imagineros, canteros y alarifes en la zona de Córdoba, Andalucía y



La actualmente conocida como “proporción cordobesa” fue identificada y difundida por el arquitecto cordobés Rafael de la Hoz en 1995. Estuvo consignada en *Los elementos*, libro árabe del siglo IX que contenía el canon de un rectángulo en constante razón 1,3, que posteriores investigaciones identificaron como resultado de la relación entre el radio y el lado del octógono. El libro, copiado y trasladado a Gran Bretaña en el siglo XII, fue difundido en 1472 traducido al latín y fue la única traza reguladora hasta que en 1535 se descubrió el texto de Euclides y la “proporción áurea”. Se verificó que la proporción cordobesa había sido aplicada allí y en muchos otros espacios temporales hasta la actualidad, desde las pirámides en Egipto, durante el imperio romano, en la zona de Teotihuacán en México y en la zona de influencia árabe en España y otros. Define así un canon de proporciones distintos al áureo que se extiende a lo largo del mundo y que no depende de factores culturales sino de sensibilidad estética. (Hoz Arderius, 1996, pp. 67-84).



 <p><b>Fig. N° 174 b</b></p>	<p><b>Fig. N° 174 a</b></p> 	<p><b>Fig. N° 174 a, 174 b</b> Caja de Imaginero Colección Luza Esquema y dibujo de Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 174 a</b> (Trama aurea<sup>100</sup>) <b>Fig. N° 174 b</b> (Espiral logarítmica)</p> <p><b>Fig. N° 175 a, b</b> Caja de Imaginero Colección MASM Esquema y dibujo de Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 175 a</b> (Rectángulo áureo superpuesto a espiral de Durero) <b>Fig. N° 178 b</b> (Espiral superpuesta a trama aurea)</p> <p><b>Fig. N° 176 a, b, c</b> Portable altar, anonymous, c. 1525 - c. 1540 Esquemas Magaly Labán</p>
 <p><b>Fig. N° 175 a</b></p>	 <p><b>Fig. N° 175 b</b></p>	 <p><b>Fig. N° 176 (espiral aurea)</b></p>

Extremadura. Por ello, la amalgama de tradiciones llegó a los reinos de ultramar, sea las Filipinas o los virreinos del Nuevo Mundo.

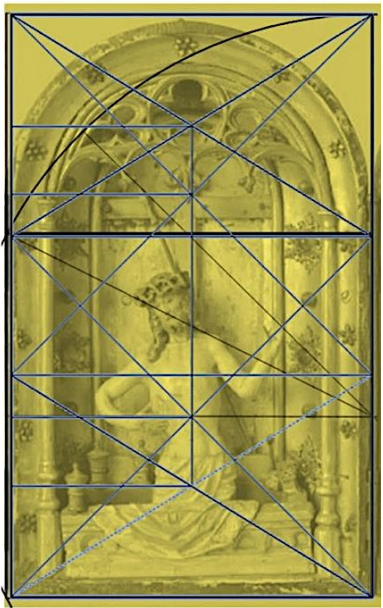
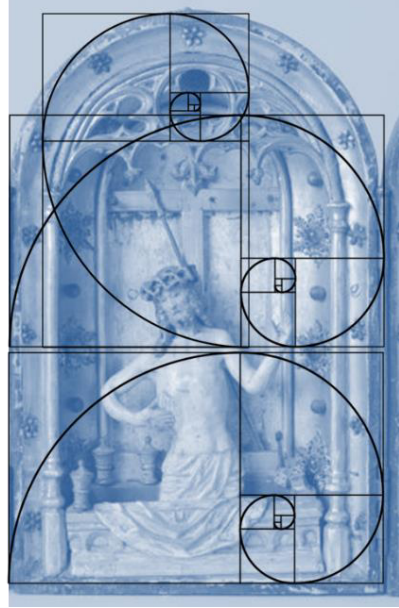
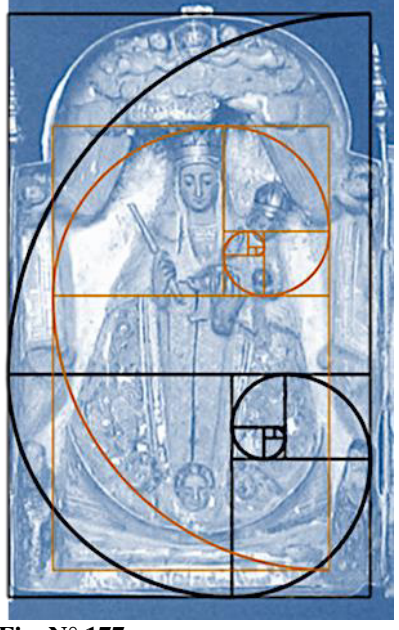
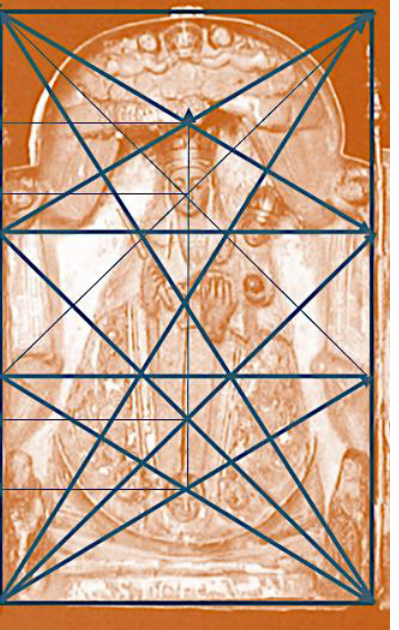
Así, consideramos que el uso del rectángulo cordobés puede darse junto con la proporción áurea, especialmente en las representaciones de la Virgen María. Por otro lado, la caja de

<sup>100</sup> La trama áurea aparece en Ghika, M. (1979). *Estética de las proporciones*, pp. 166-167, lámina 46. La usaremos para analizar algunas obras.

Chucuito de la colección Luza (**Fig. N° 174 a, Fig. N° 174 b**) no presenta remate, algunas de las figuras de las cajas de imaginero se comprimen y adquieren las proporciones y formas para encajar en un marco dado por el rectángulo áureo. Se cumple de esta manera la ley del marco, de gran prestigio y uso durante el románico, no solo en la mencionada pieza, sino en otras cajas de imaginero de Chucuito tipo B, como la del MASM (**Fig. 175 a, 175 b**) la cual, aunque es de finales del siglo XIX y tiene una factura sencilla, conserva las proporciones áureas que le dan una bella configuración y armonía entre sus partes. En esta pequeña caja de imaginero la corona coincide con las diagonales superiores de la trama áurea y una pequeña espiral logarítmica, mientras la parte inferior de las diagonales coinciden con la mitad de la luna creciente, teniendo la luna la altura de un rectángulo áureo, y la espiral se forma en la parte superior de la luna, que remata en una estrella. (**Fig. N° 175 a**). La caja analizada no tiene remate, el cuadrado que conforma el rectángulo áureo llega a la estrella y la canastilla de la purificación. La línea de la mitad del cuadrado, coincide con la raíz del cabello, y los ángeles portadores de flores de la izquierda siguen el ritmo de la espiral áurea. (**Fig. N° 175 b**) Varias líneas de la trama coinciden con la distribución de ángeles, y la ubicación del Niño.

Al realizar el análisis de varias cajas de imaginero, comprobamos que estas presentan el rectángulo áureo. Las cajas de imaginero de Chucuito tipo A y B, presentan proporciones áureas, sea porque el tamaño de la caja coincide o porque el registro superior donde se sitúa la Virgen presenta esta distribución. Por lo expuesto, considerando que las cajas de imaginero de Chucuito tienen la configuración, proporciones y dimensiones de sus similares virreinales, afirmamos que estas proporciones datan del taller virreinal y de sus referentes formales europeos. En el *altar portable* (**Fig. N° 176**) se evidencia las proporciones áureas, la altura de la caja es un rectángulo áureo, y la parte baja de las tracerías coincide con la espiral.



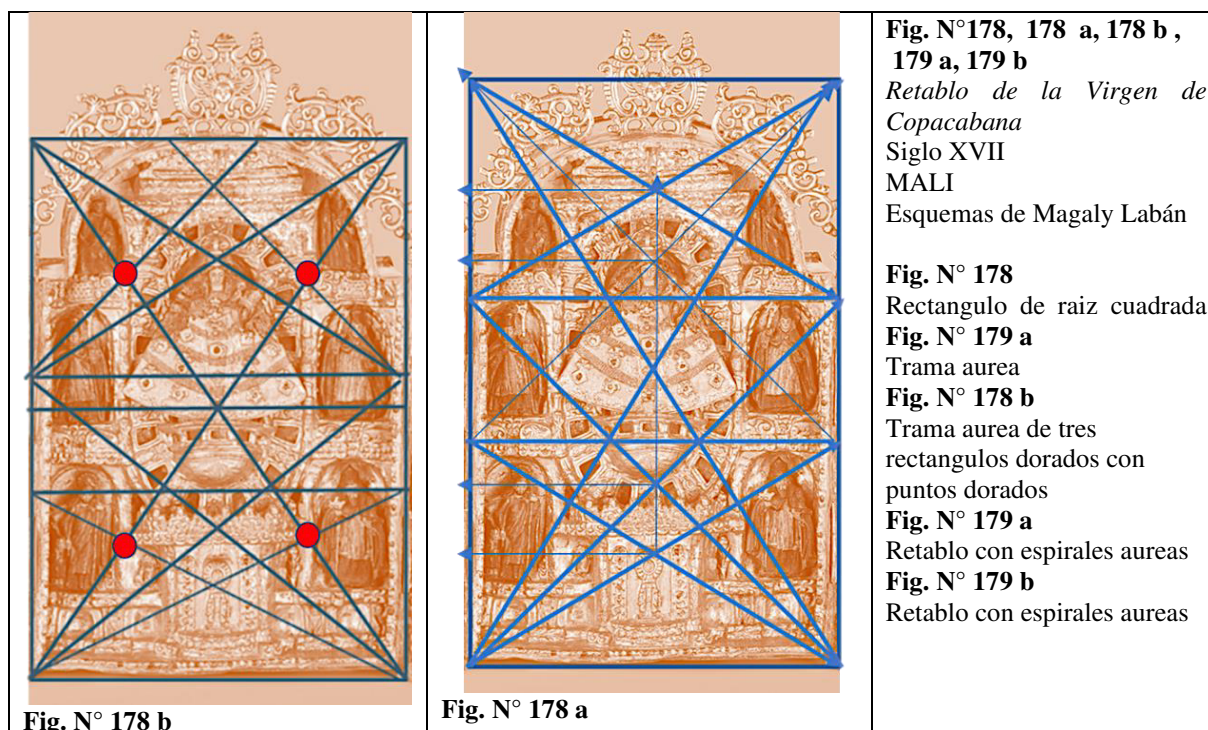
		
<p><b>Fig. N° 176 a</b> (rectángulos aureos y espirales.)</p>	<p><b>Fig. N° 176 b</b> ( trama aurea)</p>	
		<p><b>Fig. N° 177 a , b</b>  <i>Retablo de la Virgen de Copacabana</i>        Covento de las Agustinas.        Recoletas de Pamplona</p> <p><b>Fig. N° 177 a</b>        Espirales áureas        Esquema de Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 177 b</b>  <i>Retablo con trama áurea y líneas auxiliares</i>        Esquema de Magaly Labán</p>

El cuerpo de Cristo se ubica en el cuadrado y las diagonales de la trama áurea cruzan en el pecho de Nuestro Señor. La trama organiza el diseño, coincidiendo varias diagonales con las tracerías, además la obra es de tendencia gótica, siendo contemporánea al renacimiento alemán. El arco festoneado también se inscribe en una espiral áurea. (**Figs. N° 176 a, b**) El uso del compás áureo en el medioevo permitía realizar hermosas obras armónicas que se ajustaban al canon divino de un mundo sacro. En un retablo de la Virgen de Copacabana del siglo XVII, de procedencia del virreinato peruano, se vuelve a presentar la configuración dorada, el pequeño retablito calza perfectamente en el rectángulo áureo. Si colocamos un

rectángulo áureo más pequeño que contenga a la Virgen, se forma otra espiral que coincide con el Niño. El tamaño de la Virgen, considerando su corona, es casi un rectángulo áureo. (**Fig. N° 177 a**) Al colocar las líneas de la trama notamos que las diagonales superiores coinciden con la corona, la inferior con el querubín central colocado sobre la media luna creciente.

El rostro de la Virgen coincide con las diagonales del cuadrado, está a la altura de la línea donde se ubican unos angelitos que abren los cortinajes.

El retablo de la Virgen de Copacabana del MALI no se inscribe perfectamente en un rectángulo áureo, sino en uno dinámico raíz de dos (**Fig. N° 178**). Por lo cual, los retablos portátiles peruanos siguen las proporciones matemáticas de los rectángulos dinámicos y el áureo. Aunque parte de la coronación está bellamente burilada e incisa, queda fuera del rectángulo áureo, consideramos que responde a la convención del rectángulo dorado para los trípticos portátiles, porque al colocar la trama áurea, corroboramos que las diagonales superiores coinciden con el arco adintelado que se ubica sobre la mandorla, y las inferiores con el sagrario y el copón de la santísima forma. (**Fig. N° 179 a**)





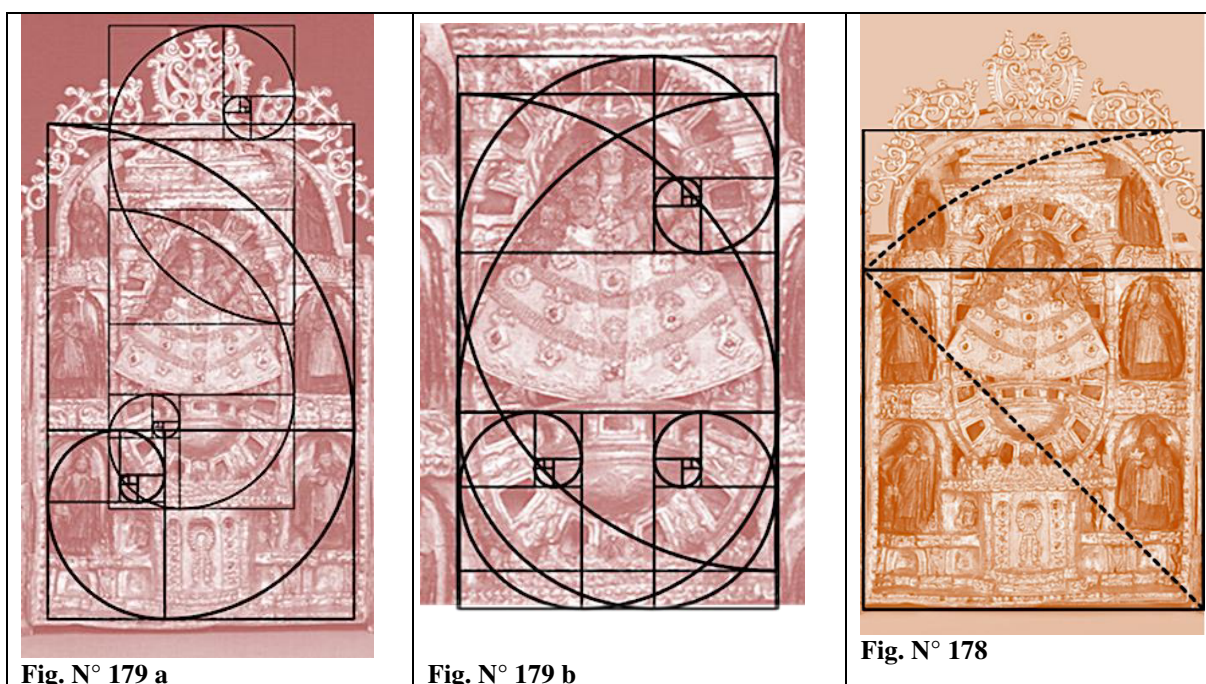


Fig. N° 179 a

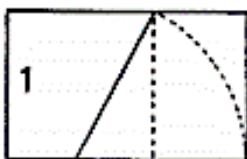
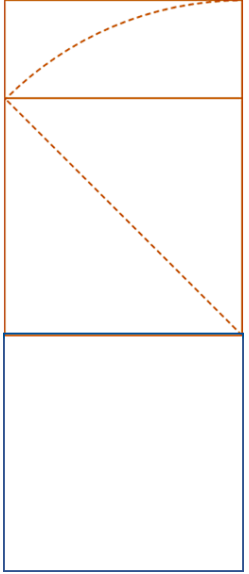
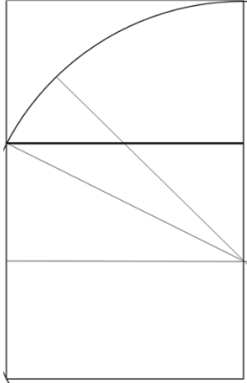
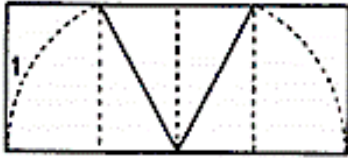
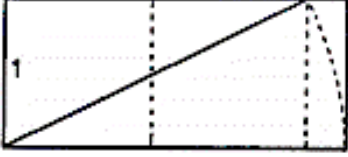
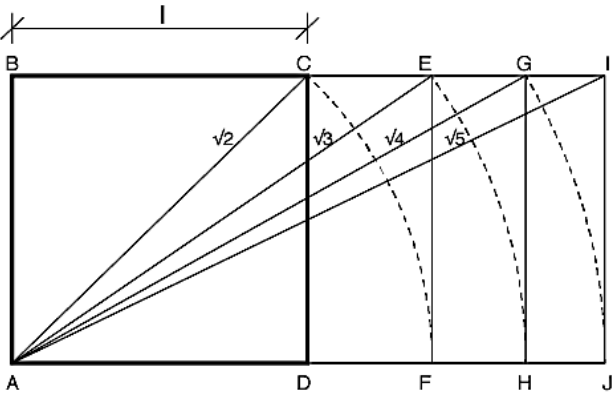
Fig. N° 179 b

Fig. N° 178

Otras líneas rectas enmarcan el primer cuerpo del retablo de altar que contiene a la Virgen. Las diagonales del cuadrado inferior coinciden con la peana, y la Virgen, de proporciones más reducidas que la (**Fig. 179 b**), ha tomado una forma acampanada. La Virgen de la caja del MALI, se ha adecuado al rectángulo áureo que contiene una simulación de calles, lo que deja menos espacio para su figura. La trama de tres rectángulos áureos es en dimensiones muy similares al rectángulo de raíz cuadrada, por ello al colocar la mencionada trama se nota que la peana de la Virgen está ubicada a mitad del panel central. Las diagonales superiores coinciden con la corona de Nuestra Señora, así también las calles laterales con los puntos áureos de la trama, los cuales son usados para componer de manera armónica.

Esto es de gran importancia, ya que el artista virreinal peruano seguía la ley del marco impuesta por el formato sagrado de los altares portátiles que alcanzó gran difusión en la época medieval. Por ello, las proporciones fueron respetadas y se mantuvieron en el arte popular del siglo XIX. La conformación comprimida de la Virgen o de otras figuras, no necesariamente es resultado de la falta de nociones académicas o de corrección en la representación de la figura, sino responde a un canon sacro, heredado por los imagineros del siglo XIX. Al desplazar el rectángulo áureo que contiene la mandorla, su altura coincide con la coronación de plata. (**Fig. N° 179 a**) El panel central del retablo del MALI se presenta como una completa arquitectura de calles y cuerpos que responden a la espiral áurea en lo que respecta a la distribución espacial de la arquitectura simulada del retablo de altar, y

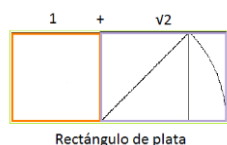
también en la mandorla inserta en la parte central del retablito (**Fig. N° 179 a, b**) presenta en su estructura diversos rectángulos áureos y espirales doradas. La mandorla de la Virgen se inscribe en un rectángulo áureo de manera perfecta, y la espiral áurea de ese rectángulo, coincide con el Niño. Otros pequeños rectángulos áureos, se relacionan con el borde de la mandorla y la peana donde se posa la Virgen. (**Fig. N° 179 b**)

Figura N° 180 Esquemas geométricos de rectángulos		
<p>a, <math>\Phi</math></p> 		
<p>b, <math>\sqrt{5}</math></p> 		
<p>c, <math>\sqrt{5}</math></p> 		
<p><b>Fig. N° 180 d</b></p>	<p><b>Fig. 180 a</b> Rectángulo de plata Elaboración propia.</p>	<p><b>Fig. 180 c</b> Rectángulo áureo Elaboración propia.</p>
		
<p><b>N° 180 b</b> Generación de rectángulos básicos y rectángulos sigma a partir del cuadrado y su diagonal <a href="https://arquitectura.unam.mx/nuevos-paradigmas-mvp.htmlig">https://arquitectura.unam.mx/nuevos-paradigmas-mvp.htmlig</a></p>		
<p><b>Fig. N° 180 d</b> Generación de rectángulos</p> <ul style="list-style-type: none"><li>a) Rectángulo áureo</li><li>b) Rectángulo de los cuadrados giratorios) Con gnomones cuadrados.</li><li>c) Rectángulo dinámico <math>\sqrt{5}</math></li></ul> <p>Tomado de: Ghyka: <i>Estética-de-las-proporciones</i>, p.159</p>		



La (Figura N° 180), presenta los esquemas geométricos de rectángulos usuales en las cajas de imaginero: el rectángulo de plata<sup>101</sup> tiene dos cuadrados, del vértice de uno de los cuadrados se realiza la diagonal y la proyección del arco  $\sqrt{2}$ . (Fig. 180 a). Del mismo cuadrado se puede generar rectángulos dinámicos a partir de las diagonales,  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4}$ . (Fig. 180 b). El rectángulo dorado se obtiene de la mediatriz de un lado del rectángulo, desde donde se proyecta un arco que guarda la proporción áurea. (Fig. N° 180 c, Fig. 180 d-esquema a) Los rectángulos dorados y de plata presentan similitudes, ya que ambos se generan de cuadrados, pudiendo coincidir, como en el caso del rectángulo de cuadrados giratorios (Fig. 180 d, esquema b) y el rectángulo dinámico  $\sqrt{5}$  (Fig. 180 d, esquema c), aunque ambos tienen diferentes razones y proporciones, pero abarcan una misma área y su contorno o dimensiones externas son idénticas. Ambas proporciones fueron conocidas desde la Antigüedad. El rectángulo de cuadrados giratorios (rectángulo dorado desplazado, a partir de gnomon cuadrado, es una constante en varias cajas de imaginero. Cuando se realizan dos rectángulos áureos, que tienen como gnomon<sup>102</sup> un cuadrado y hacia dos lados que se forman rectángulos, el resultado es un rectángulo raíz de cinco. (Caballero 2016, pp. 23-24; Ghika 1979, p. 159)

El rectángulo de plata, que es muy alargado, no lo hemos encontrado en las cajas de imaginero peruanas, sin embargo los marcos de rectángulos dinámicos de raíz cubica y raíz cuadrada se trabajaron de forma ocasional. Esteban (1990, p.38) explica los fundamentos del arte de la arquitectura y menciona un cuarteto de los talladores de piedra góticos, que también es citado por Ghika: “Un punto hay en el Círculo/ Que en el Cuadrado y Triángulo se coloca. / ¿Conoces tú ese punto?; Todo saldrá bien? / ¿No lo conoces? / ¿Todo será en vano!”. (Ghika<sup>103</sup> 1978, p. 108, nota 19) Lo cual expresa la enorme influencia de la geometría en las artes de la construcción en la última etapa medieval. Uno de los signos usados fue el triángulo de la pentalfa, el cual es isósceles de ángulo superior de  $36^\circ$ , de base 1 y phi  $\pi$  de



<sup>101</sup> Rectángulo de plata:

Es una constante matemática, un número irracional que se

obtiene mediante la suma de 1 y la raíz cuadrada de 2.

<sup>102</sup> *Gnomon* es una figura que, adicionada a otra, incrementa el área, pero sin deformarse o cambiar de forma. Así el gnomon áureo del rectángulo dorado es el cuadrado. (Caballero, 2016, p. 24)

<sup>103</sup> Ghika menciona que el cuarteto pertenecía a los talladores góticos, el punto se refiere al centro de la circunferencia. El autor coloca el texto en alemán y ofrece una traducción a pie de pagina en la nota 19. (1978, p.108), solo difiere de la de Estebán en algunas mayúsculas. (1990, p. 38)



Fig. N° 181 a



Fig. N° 181 b

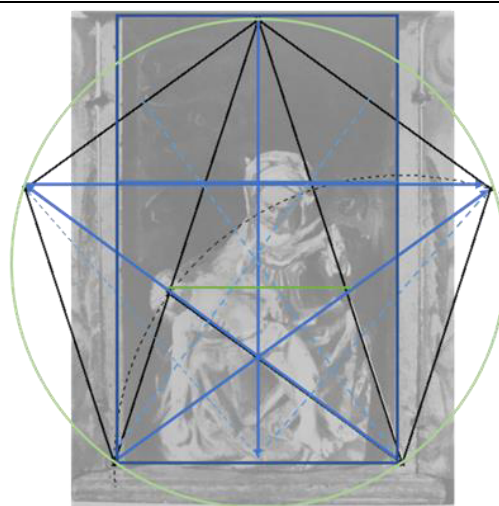


Fig. N° 182

lado. Este triángulo aparece en el pentágono regular y en la estrella pentagonal denominada también pentalfa. (Esteban 1990, p. 41) Se relaciona al rectángulo de cuadrados giratorios y sus espirales áureas. Ghyka explica que Hambidge denominó rectángulo de cuadrados giratorios a uno de módulo  $\phi$ , el cual está relacionado con el rectángulo de raíz quinta, y su gnomon es un cuadrado. (1979, p. 159) Otro triángulo denominado triángulo áureo se relaciona con la espiral de oro (**Fig. 180 d, esquema a**), por lo cual podemos afirmar que sus proporciones son áureas. Asimismo, Esteban menciona la relación entre la serie de Fibonacci y la proporción áurea, en el gráfico se puede comprobar que los números de la serie de Fibonacci surgen ligados a los exponentes del número áureo. (Esteban 1990, p. 46)

En la caja de imaginero llamada “retablo”, (**Fig. N° 181**), comprado en 1944 en la zona de Yunguyo por Alicia Bustamante (Arguedas 1958, p. 176), la distribución del espacio del registro superior e inferior coincide con formatos áureos. Las formas del registro inferior se comprimen para ajustarse al marco. El formato rectangular alargado del panel central se acerca a un rectángulo estático  $\sqrt{4}$ , pero calza a la perfección en un marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados, que se usa en algunas cajas de imaginero de Chucuito. (**Fig. N° 181 b**) Si se traza una trama dorada, las diagonales y sus reciprocas caen en la corona de la Virgen y cerca de los querubines, mientras la figura del Varón de Dolores del segundo registro tiene la altura de un rectángulo dorado. (**Fig. N° 181 a**) En una capillita de santero de la colección Junyent (**Fig. N° 182**) datada en el siglo XVI, se observa que encaja en un rectángulo áureo



**Fig. N° 181**

**Fig. N° 181, 181 a, 181 b**

*Caja de Imaginero de Chucuito*, tipo B

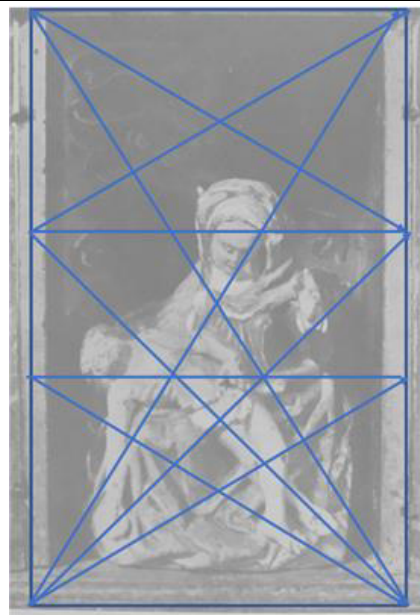
Tomado de: Arguedas (1958), Fig. N°19, p. 176

Diagramas Magaly Labán

**Fig. N° 185 a**, Trama de un rectángulo áureo y una espiral de Durero.

**Fig. N° 185 b**

Marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados.



**Fig. N°182 a**

**Fig. N°182**

*Capilla de Santero de la Piedad*

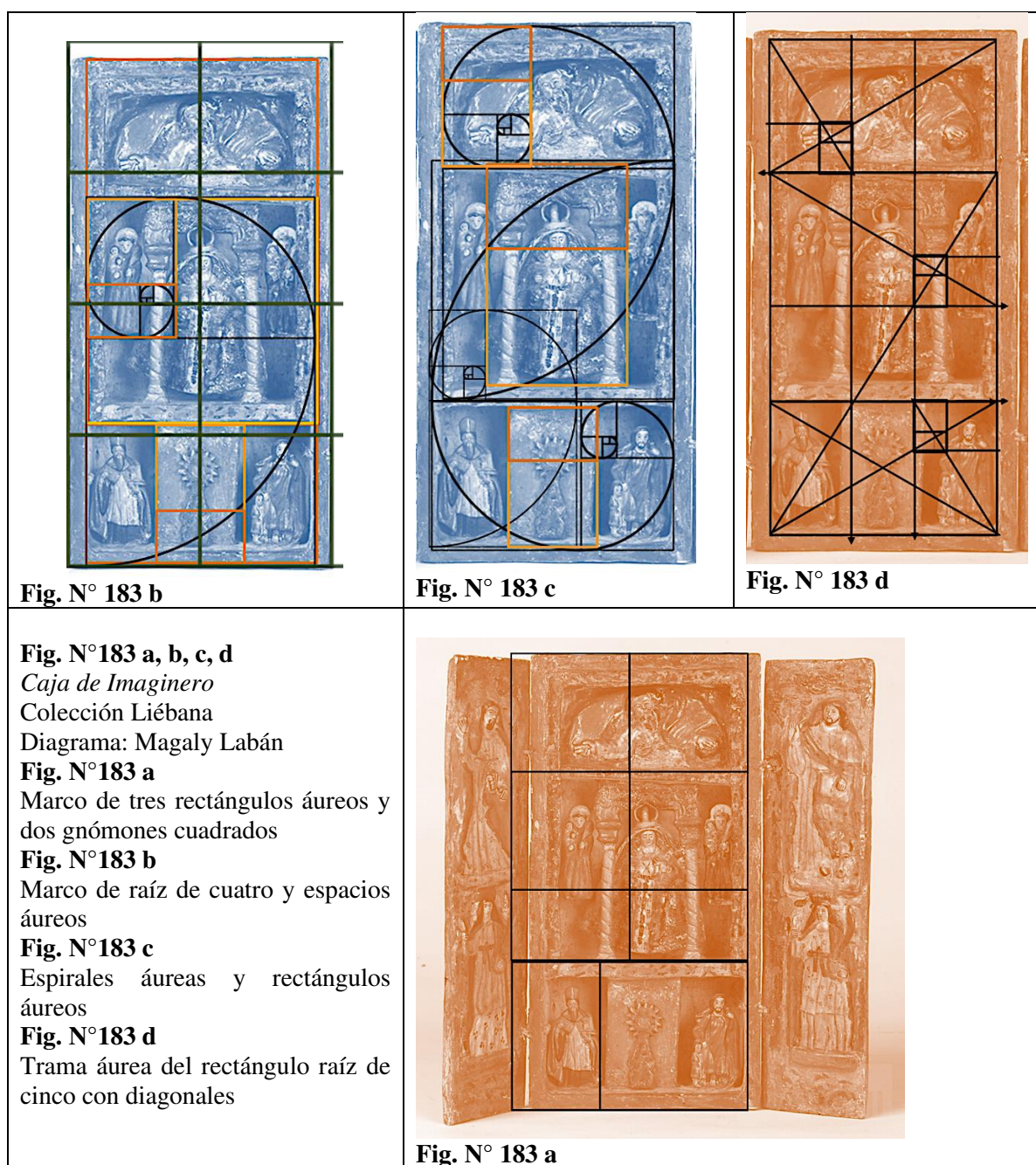
Siglo XVI. Diagrama: Magaly Labán

**Fig. N° 186 a**

Diagrama de la trama áurea

y en su trama (**Fig. N° . 182 a**), además la forma de la Virgen y Cristo yacente se inscribe en un pentágono dorado, teniendo así proporciones matemáticas exactas y conteniendo la proporción áurea. La composición de la obra se inscribe en el triángulo que parte del pentágono dorado, las diagonales del pentágono coinciden con el cuerpo yacente de Cristo. La trama áurea es el soporte sobre el cual se torsiona el cuerpo del Salvador, que parece un Niño en brazos de la Virgen. El pentágono áureo era conocido por diversas culturas, como por egipcios y griegos, destaca la tradición que fue admirado por Pitágoras por contener el rectángulo dorado de forma infinita.



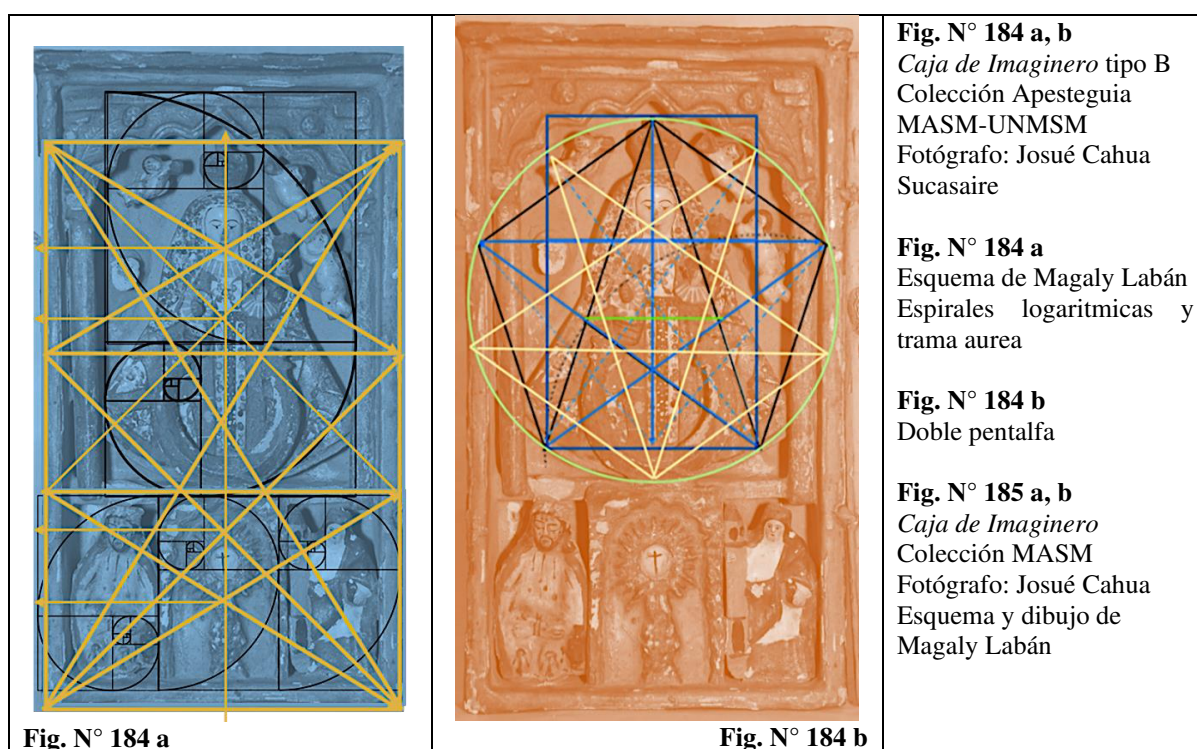


En las obras del mundo hispánico el rectángulo áureo y sus formas asociadas gozaron de difusión y llegaron al nuevo mundo de la mano de los artífices extranjeros y en obras piadosas. Podríamos pensar que a fines del siglo XIX esta convención del rectángulo áureo se hubiera perdido, pero aún se conservaba con bastante exactitud la distribución espacial siguiendo el rectángulo dorado, el pentágono y los marcos áureos. La caja de imaginero (**Fig. N° 183**) sigue la convención de los retablos portátiles, en factura más sencilla. En vez de los querubines o ángeles se colocó dos santos flanqueando a la Virgen de Copacabana, posiblemente ambos sean san Antonio. La caja de Chucuito de fines del siglo XIX, muestra los tres registros guardando las proporciones áureas, por ello al aplicar un marco de tres



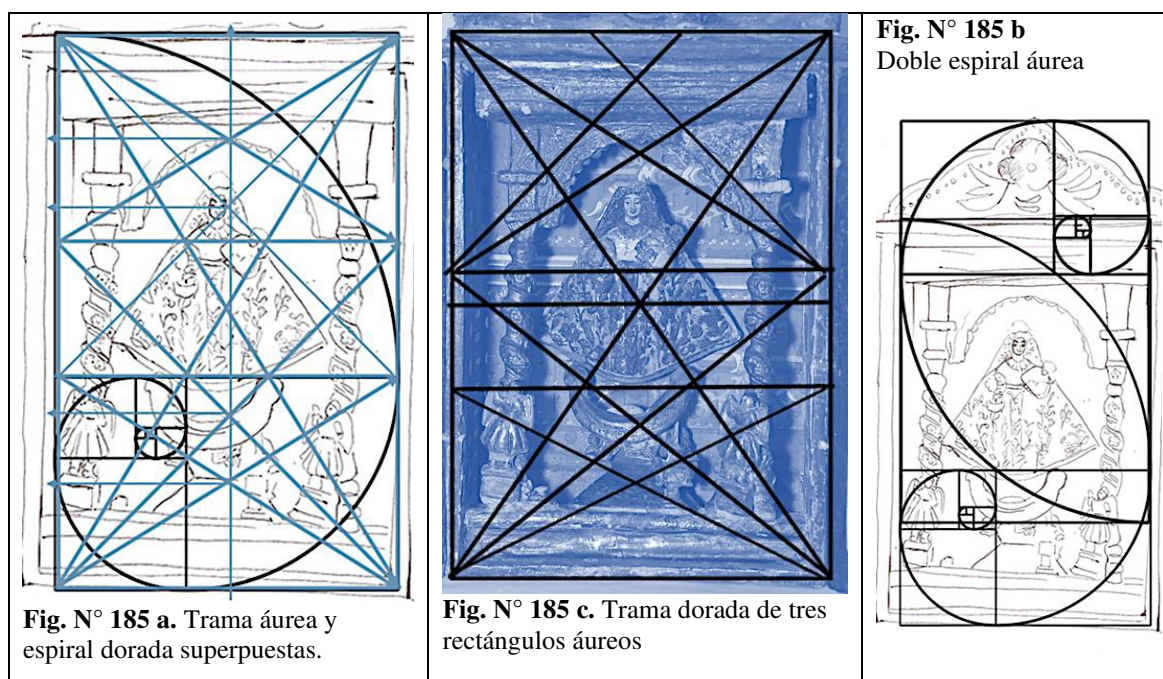
áureos y dos gnómones cuadrados notamos que coinciden con la distribución del espacio (**Fig. N°183 a**). El marco de la obra es casi un rectángulo estático  $\sqrt{4}$ , pero sus divisiones no se ajustan a la distribución de los espacios. (**Ver fig. N° 183 b, c**), sino a las divisiones áureas, porque los registros están dados por rectángulos áureos y espirales doradas. Por ejemplo, la altura del registro inferior coincide con un rectángulo, cuyo ancho es un poco mayor a la ubicación de san José, pero encaja exacto con el panel de la custodia, y este rectángulo es del mismo tamaño del espacio donde se ubica san Antonio, que coincide con la voluta de la espiral logarítmica.

Considerando el espacio interno, el registro central del retablo es un gnomon cuadrado, donde la espiral geometrizada cae en la diagonal y su recíproca, coincidiendo con la columna del baldaquino de la Virgen. (**Fig. N° 183 d**) En la parte central del segundo registro, un rectángulo dorado contiene a la Virgen y su baldaquino. (**Fig. N° 183 b**). El espacio interno del retablito se configura por un rectángulo raíz de cinco o rectángulo de cuadrados giratorios. Al colocar una trama de sus diagonales doradas comprobamos que, la distribución de los elementos del altar de iglesia simulado en el retablito, coincide con las diagonales y los pequeños rectángulos áureos que contiene. (**Fig. N° 183 d**)



Una caja de imaginero del MASM (**Fig. N° 184 a**) presenta en el registro inferior una custodia de forma solar, con una cruz en el centro. La custodia encaja en un rectángulo áureo, la voluta de la espiral áurea divide el pequeño espacio en dos sub-registros. La figura de santa Bárbara aparece casi del mismo tamaño que la custodia; el rostro es pequeño y dulce y su torre se relaciona a la voluta de la espiral áurea, mientras que el rostro de Cristo como Varón de Dolores es más grande, lo cual sigue la idea de jerarquía de tamaños, ligada a la importancia del personaje sagrado. Cristo sedente evidencia la sangre de su pasión redentora. La representación de Cristo y la custodia es una constante en varias cajas de imaginero. El Salvador aparece como un dulce infante en brazos de su madre, sosteniendo el mundo en calidad de Señor, y en su pasión gloriosa como Varón de Dolores, afrentado por los hombres y cubierto de sangre. Ambas representaciones son plasmadas en las cajas de imaginero. La caja central del pequeño retablo presenta el rectángulo dorado, el tamaño del registro inferior coincide con la proporción áurea y las líneas de su trama. Asimismo, del registro superior parece surgir otro rectángulo áureo y una voluta coincide con la corona de la Virgen, mientras la espiral descendente es del tamaño de la luna creciente. También varias líneas de la trama áurea guían la distribución espacial y el cuerpo del Niño. Aunque el marco de la caja es un rectángulo cordobés más un rectángulo, mantiene el uso de la proporción áurea. (**Fig. N° 184 a**) En el registro superior, una circunferencia que contiene una doble pentalfa es igual al ancho de la caja de imaginero, siendo también el diámetro de un cuadrado. La circunferencia contiene a la Virgen, la luna creciente y a cuatro ángeles que dan cabriolas, todos se corresponden a las líneas de las pentalfas. (**Fig. N° 184 b**)

Las antiguas cajas de imaginero posiblemente eran similares a las virreinales, es decir presentaban a la Virgen en su retablo de altar, esto se corrobora con cajas de imaginero de factura sencilla datadas alrededor del siglo XX. Pero al variar la representación de la Mamita del Lago se tuvo que cambiar elementos de su convención iconográfica y plástica, de ahí surgen los cambios y los anacronismos. Algunas no calzan a la perfección con un marco áureo, sin embargo, aún mantienen relaciones con el rectángulo áureo: la mandorla y el arco tienen otras proporciones, siendo diferentes al baldaquino. A pesar de ello, mantienen la presencia de proporciones doradas en algunas partes, como en la forma acampanada del cuerpo de la Virgen para caber en las proporciones áureas de la circunferencia y la pentalfa. Convención que fue transmitida como un legado desde la tradición medieval y su canon sagrado se mantuvo con leves cambios por tres siglos, hasta el ocaso de las cajas de imaginero de Chucuito en el siglo XIX. Algunas obras se realizaron a inicios del siglo XX,



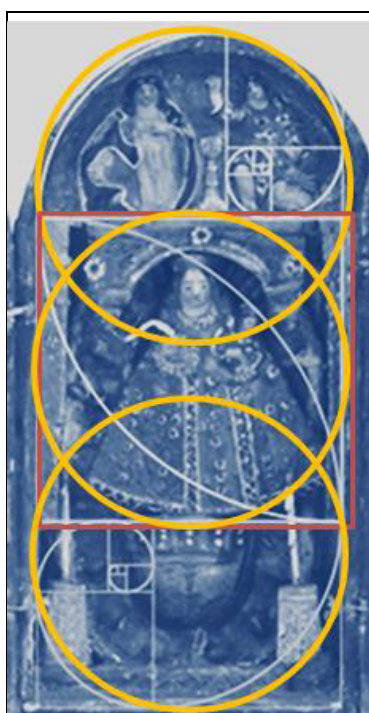
pero por las observadas en colecciones y museos, puede afirmarse que se remontaban más a sus similares virreinales que a las cajas de imaginero de Chucuito.

La doble espiral áurea que se genera al tener dos rectángulos áureos desplazados, se puede percibir en varias obras. Por ejemplo, en la caja de imaginero del MASM (**Fig. N° 185 a, b**) se muestra que dos rectángulos áureos desplazados contienen el panel central. El rectángulo áureo que forma la espiral descendente coincide con la altura del baldaquino de la Virgen de Copacabana, y la voluta de la espiral con la luna creciente. (**Fig. N° 185 a**) La caja central, sin el remate polilobulado triangular tiene como marco tres rectángulos áureos, las diagonales superiores e inferiores coinciden donde deberían estar la corona y la luna. Es la aplicación de marcos áureos, como el rectángulo de tres áureos que aparece en varias cajas de imaginero de Chucuito y en otras cajas de imaginero como los sanmarkos. (**Fig. N° 185 c**). Lo cual nos lleva a que ambas cajas de imaginero fueron manufacturadas por talleres que manejaban las mismas convenciones, no siendo extraño imaginar su vinculación a la Escuela cusqueña.

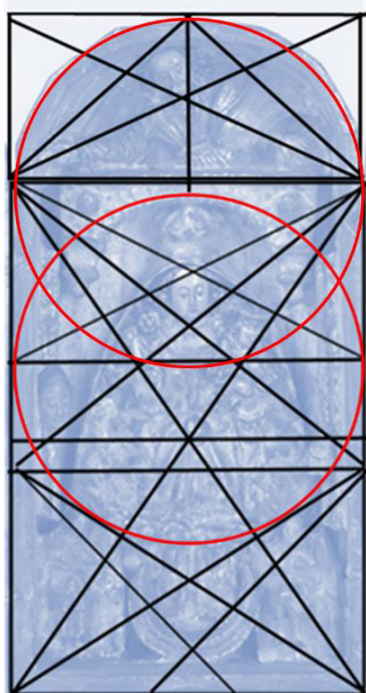
Por otro lado, queremos aclarar que un aspecto es el marco de la caja de imaginero completa (incluyendo el remate), otro el marco sin el remate polilobulado. Además, se debe considerar el contenedor de la forma del baldaquino o la mandorla que se le puede adosar a la caja. La pequeña caja de imaginero del MASM es de primorosa factura y guarda una



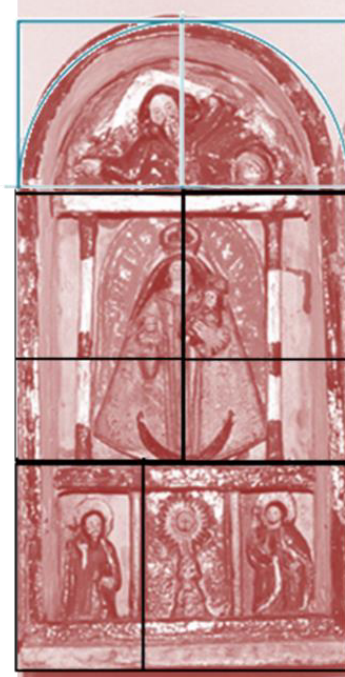
composición ordenada, la espiral áurea ascendente termina en la coronación de remate polilobulado y con el entablamento forman un rectángulo áureo (**fig. N° 185 b**). Algunas cajas de imaginero rematadas en arco presentan dos rectángulos áureos desplazados. La caja de imaginero de Chucuito tipo A (**Fig. N° 186**), presenta una distribución áurea, donde el arco de medio punto sale de una circunferencia, otra encierra el cuerpo de la Virgen. Por ello, el panel central contiene un rectángulo vesical formado por dos circunferencias. Al colocar la trama áurea de tres rectángulos dorados, y situar las circunferencias, coinciden con varios puntos de la trama dorada y la estructura de la caja. (**Fig. N° 186**) Las diagonales superiores de un rectángulo coinciden con el Padre Eterno, otras diagonales se interceptan en la luna. Además, las diagonales superiores de la trama áurea caen bajo la corona de la Virgen, cerca de la circunferencia que abarca parte del doselete y el cuerpo de la Virgen con el Niño.



**Fig. N° 187 a**




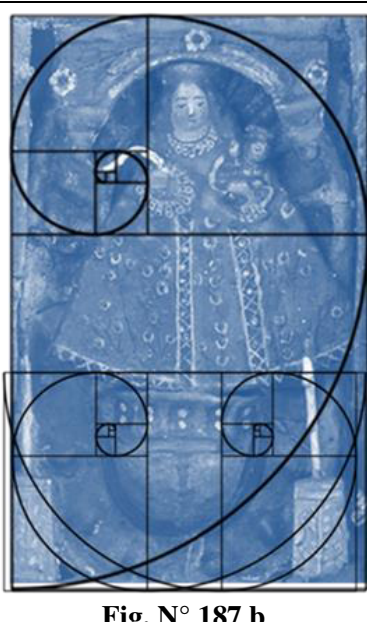

**Fig. N° 186**



**Fig. N° 188 b**

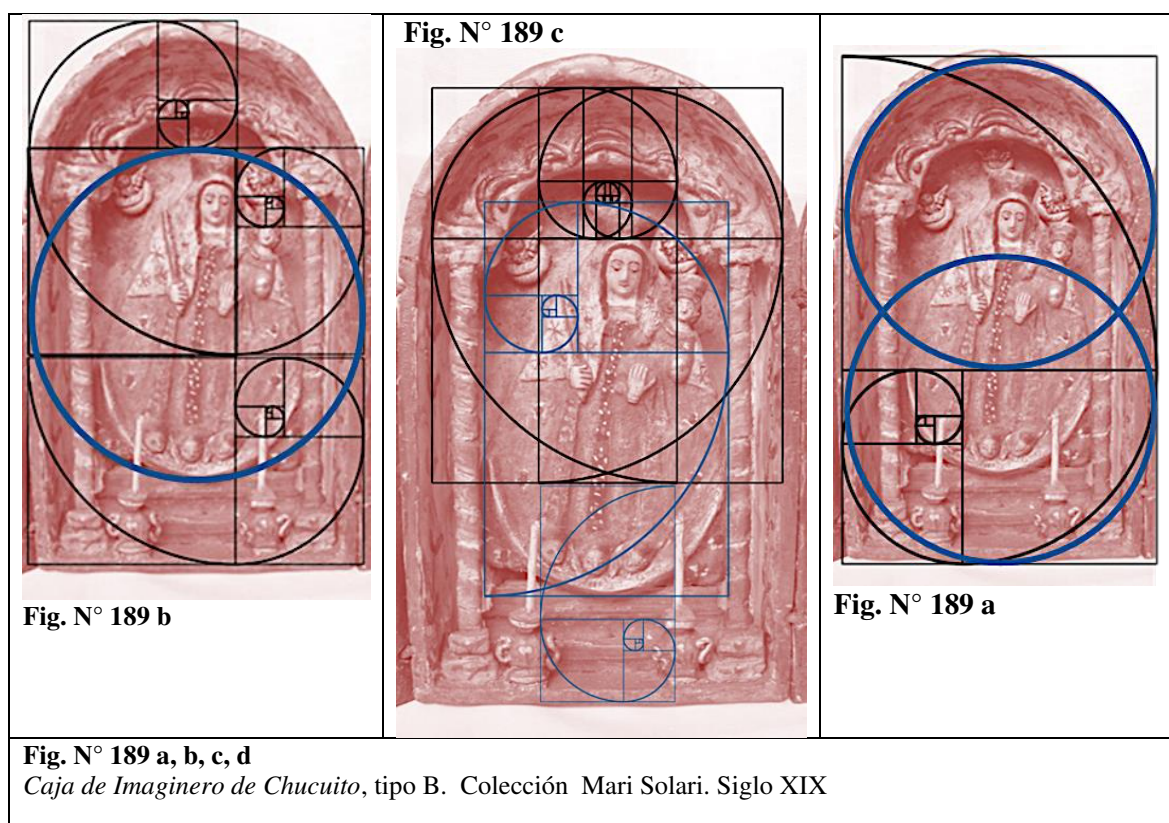
Marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados.  
Esquema Magaly Labán



		
<b>Fig. N° 188 a</b>	<b>Fig. N° 187 b</b>	<b>Fig. N° 188</b>
<b>Fig. N° 186</b> <i>Caja de Imaginero</i> , tipo A Colección Liébana Esquema de Magaly Labán Trama áurea de tres rectángulos con dos cuadrados en la coronación	<b>Fig. N° 187 a, N° 187 b</b> <i>Retablo Caja de Imaginero</i> , tipo A, colección Mari Solari. Esquema de Magaly Labán Circunferencias y espirales de Durero	<b>Fig. N° 188, Fig. N° 188 a, Fig. N° 188 b</b> <i>Retablo de la Virgen de la Candelaria (Detalle)</i> Circa 1940. 29.5 x 14.5 x 9.3 cm Bolivia <i>British Museum</i>

El arco de medio punto se genera de la circunferencia superior (**Fig. N° 186**), también el arco peraltado de la caja de imaginero de la colección Solari surge igual. (**Fig. N° 187 a**). La generación de tres circunferencias idénticas en las cajas de imaginero tipo A, se relacionan al rectángulo áureo, esto se observa claramente en la caja de imaginero de la colección Solari (**Fig. N° 187 a**), la cual coincide con un rectángulo de cuadrados giratorios donde se ha diseñado la espiral de Durero. La altura de la Virgen y el dosel se inscriben en un cuadrado o circunferencia, mientras los tres registros están en relación a rectángulos áureos. En el registro superior donde se ubica la Anunciación, la voluta de la espiral coincide con el arcángel san Gabriel, y la espiral inferior con la peana de la Virgen de Copacabana. La mandorla tiene la altura de un rectángulo áureo, donde la voluta cae en la vela de la Virgen. Además, la peana y la parte inferior de la mandorla generan un rectángulo áureo. (**Fig. N° 187 b**)

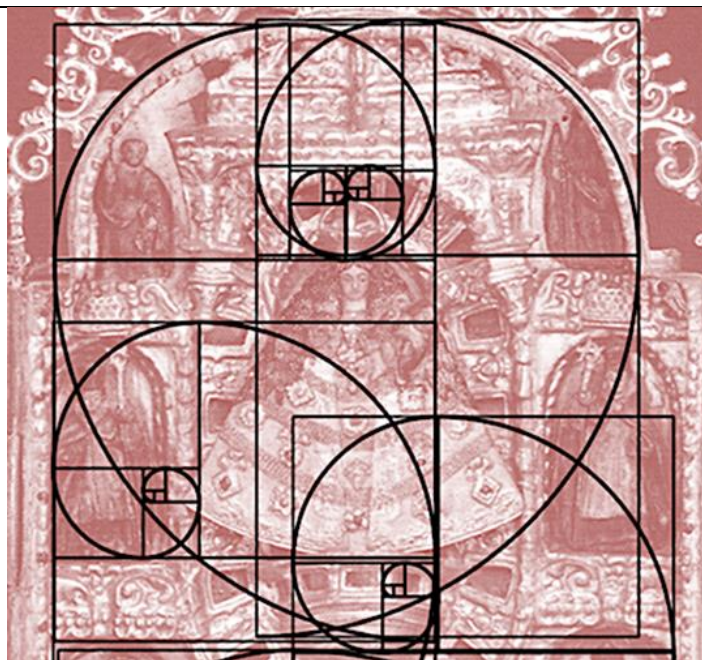
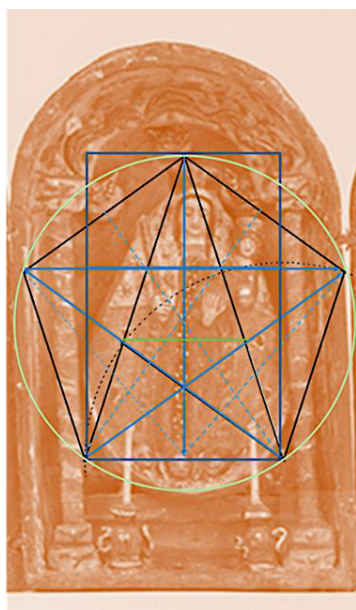
En un retablito (**Fig. N° 188**), formalmente similar a una caja de imaginero de Chucuito tipo A, datado cerca de 1940 y que destaca por su colorido y fondo rosáceo, se observa que la caja central está compuesta por relieves adosados al fondo. Un relieve contiene dos



registros: la mandorla y la coronación donde se ubica el Padre Eterno con nimbo triangular y otros relieves para cada santo. Los pequeños panelitos son figuras a molde que se ubican en el espacio de un rectángulo áureo, flanqueando la custodia. (**Fig. N° 188 a**). La altura del panel central adosado es un rectángulo de cuadrados giratorios, y los tres niveles están generados por las proporciones áureas, por ello el nivel superior e inferior son del mismo tamaño, mientras el registro medio es un cuadrado. Las dimensiones de un rectángulo áureo son similares al relieve de la Virgen con su mandorla, las columnas y la coronación. (**Fig. N° 188 b**). El marco del panel central, sin la coronación, es de tres rectángulos áureos, la coronación es un arco de medio punto, mientras el registro de la Virgen y el Niño son dos rectángulos áureos y el inferior un rectángulo dorado. (**Fig. N° 188 b**) El marco es áureo, igual su distribución, sin embargo, para reforzar el uso del rectángulo de oro se ha ensamblado el retablito con fragmentos que guardan proporciones áureas. Además, el retablo boliviano presenta tamaño similar a los sanmarcos y los altares portátiles virreinales, pero no a las cajas de imaginero de Chucuito.

La caja de imaginero (**Fig. 189 a, b, c**) remata en arco de medio punto que se origina de una circunferencia inscrita en un cuadrado que genera un rectángulo áureo, la altura de la luna creciente coincide con la voluta de la espiral dorada (**Fig. 189 a**). Si esta circunferencia

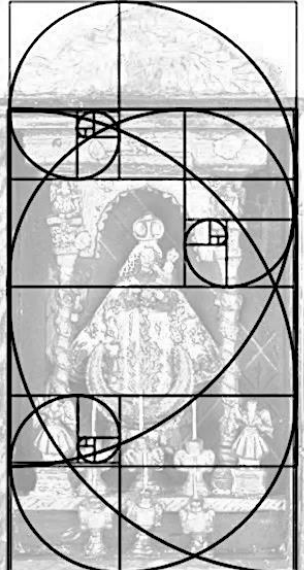
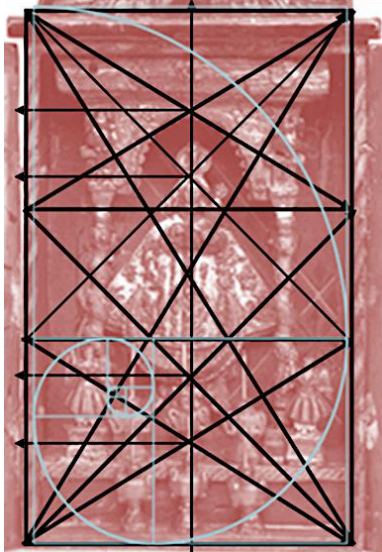
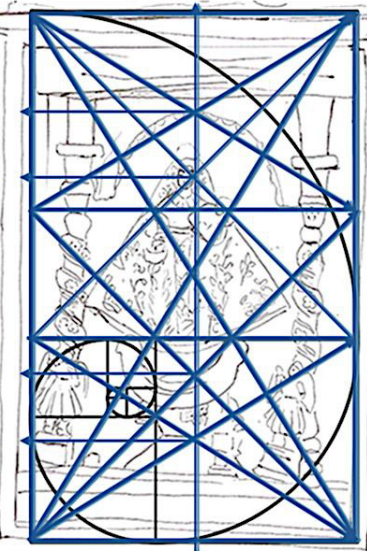
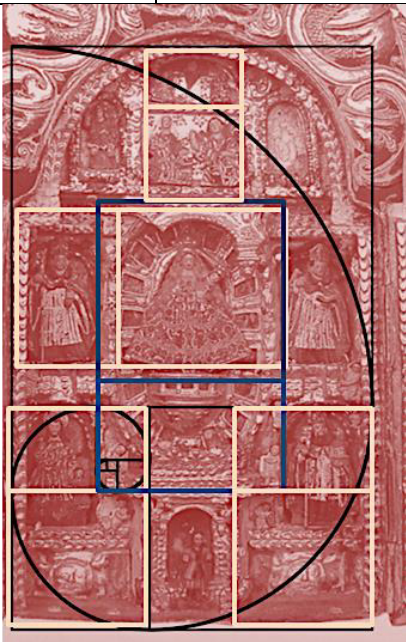


**Fig. N° 189 d Pentalfa****Fig. N° 190****Fig. N° 190**

*Retablo de la Virgen de Copacabana. Ca. 1650-1675, Anónimo cusqueño. MALI. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón, antes Lambarri -Orihuela. Esquema Magaly Labán*

se coloca en la base de la luna creciente, notamos que llega a la corona de la Virgen, entonces la altura de la Virgen es igual a la circunferencia, y colocando espirales áureas varias partes de la representación como el arco de medio punto, la corona del Niño Jesús, y la vela a los pies de Nuestra Señora, se relacionan a la voluta de la espiral dorada. (**Fig. N° 189 b**) La figura de la Virgen es un rectángulo áureo, cuya espiral termina en la vela de la Purificación que sostiene la Virgen. (**Fig. N° 189 c**) Las espirales áureas coinciden con la corona, elemento de suma importancia en la representación de Nuestra Señora. La circunferencia es evidente en la caja de imaginero (**Fig. N° 189 b**) la pentalfa o pentágono áureo se puede inscribir en la circunferencia, lo cual evidencia el uso de una convención medieval en la representación de la Virgen. (**Fig. N° 189 d**). Considerando el uso místico y sagrado del pentágono dorado en el arte medieval, y al ser uno de los sólidos platónicos más emblemáticos, sus proporciones divinas eran un atributo que trasuntaba lo ordinario en maravilloso, lo mundano en sacro.

El retablo portátil del MALI presenta el panel central rematado en arco escarzano, que se genera de dos espirales doradas. Pequeños rectángulos áureos coinciden con el tamaño de la altura de las hornacinas de los obispos que flanquean a la Virgen. (**Fig. N° 190**). Otro retablo portátil virreinal perteneciente a la colección Andrade también ostenta el

		<p><b>Fig. N° 191</b> <i>Retablo de la Virgen de Copacabana</i>, Siglo XVIII Colección Andrade Esquema Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 192, 192 a</b> <i>Caja de Imaginero</i>, tipo B Colección Liebana . Esquema de Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 193</b> <i>Caja de Imaginero</i>, tipo B Colección MASM Esquema y dibujo de Magaly Labán Trama aurea con espiral dorada</p>
	<p><b>Fig. N° 191</b></p> 	

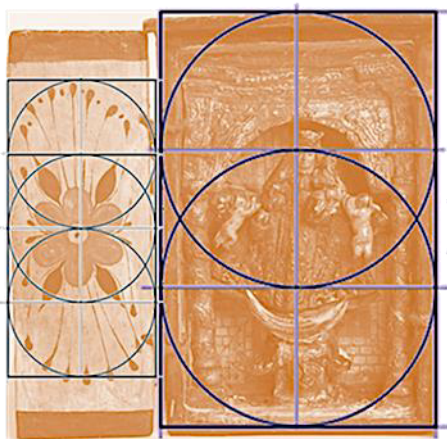
rectángulo de oro, el primer cuerpo tiene la altura de un cuadrado; la peana y parte de la mandorla de espejería en un rectángulo. El ático, rematado en arco peraltado, tiene la altura de un rectángulo áureo que divide la zona en dos paneles, en uno la Trinidad y en el cuadrangular la Anunciación. También la altura del primer cuerpo y la predela es de un rectángulo. (**fig. N° 191**)

La caja de imaginero (**Fig. N.º 193**), y la de Liébana (**Figs. N.º 192 a, N.º 192b**) son muy parecidas en estructura y composición, en ambas el panel central ocupa perfectamente las

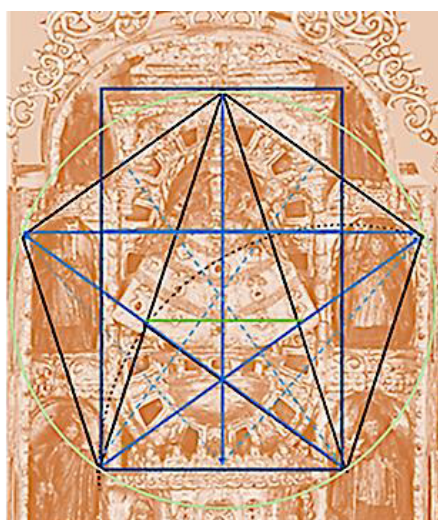


dimensiones de un rectángulo áureo. Al comprobar la trama de oro, se observa que coincide en varios puntos, ambas presentan el cruce de unas diagonales en el rostro o corona de la Virgen María, y la parte superior de las diagonales coincide en el intradós del baldaquino. Las grandes diagonales inferiores caen en la luna creciente, a la altura de la voluta de la espiral logarítmica. Además, las diagonales inferiores coinciden sobre los pequeños ángeles de pie sobre peanas. (**Figs. N° 193, 192 b**)

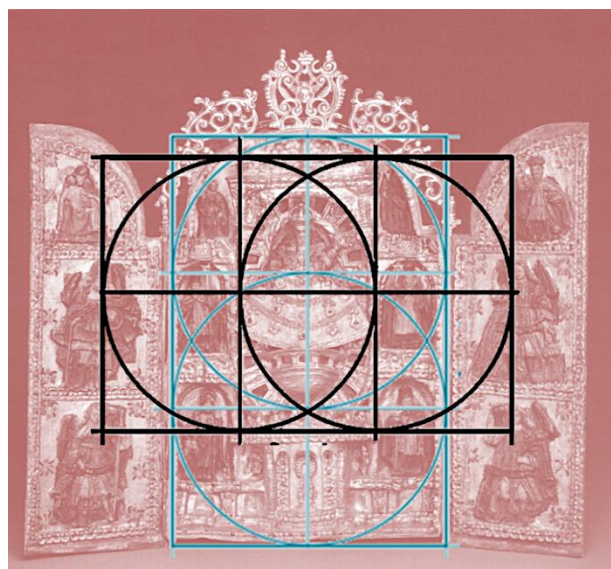
Las espirales doradas de la caja de imaginero Liébana configuran rectángulos áureos más pequeños, en los cuales notamos que el ángel de pie se inscribe en un cuadrado. El tamaño del remate polilobulado junto al entablamento es un rectángulo áureo. Asimismo, la voluta dorada coincide con el doselete y el capitel de la columna del baldaquino. (**Fig. N° 192 a**) Es de admirar la configuración de estas pequeñas cajas de imaginero nacidas de la devoción a la Virgen de Copacabana en el siglo XVII y la trascendencia de una tradición que duró hasta el siglo XX. En el Perú el ocaso de las formas de la caja de imaginero de Chucuito se produjo en el siglo XIX, mientras en Bolivia formas similares continuaron en uso entrado el siglo XX. Los estilos mudaron con los siglos, pero la configuración y la distribución de las imágenes sigue un ordenamiento preestablecido que incluye el tamaño, las figuras hagiográficas y el color ligados a la convención. Además, la obra requiere de la tradición, así como de la presencia de un artífice o imaginero hábil que pueda mantener los elementos del mundo sagrado y configurarlo en otras obras, tal vez tributarias de un estilo pretérito, pleno de vida, mientras existieron hombres devotos y con la destreza técnica del manejo de las convenciones entre las que estuvo el rectángulo áureo.



**Fig. N° 194**



**Fig. N° 195 b**



**Fig. N° 195 a**

**Fig. N° 194**

*Caja de Imaginero chucuiteña, tipo B*

Colección LUZA, IRA.

Diagrama de Magaly Labán, esquema de rectángulo vesical.

**Fig. N° 195 a**

*Retablo portátil del MALI.*

Rectángulos vesicales y mandorla

Diagrama de Magaly Labán

**Fig. N° 195 b**

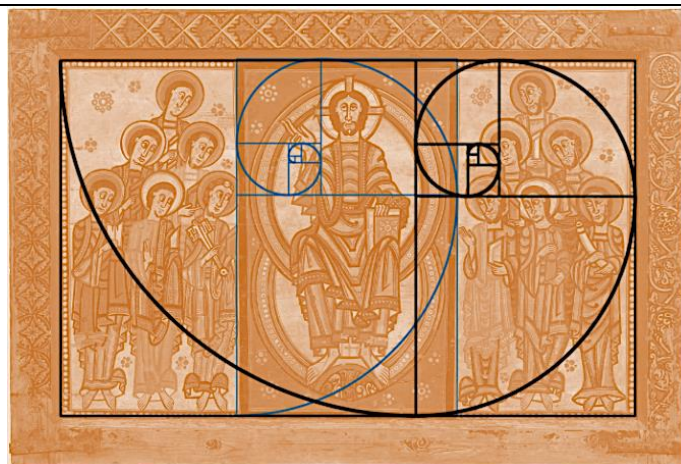
Doble pentalfa

Otra convención artística, muy usada en la Hispania románica es el “rectángulo vesicular”, denominado también “egipcio”, el cual se obtiene de dos circunferencias que se interceptan por sus lados medios formando la *vesica piscica* o mandorla, teniendo la proporción de dos a tres. La conformación externa de algunas cajas de imaginero presenta el rectángulo vesical, como la caja de imaginero de la colección Luza, la cual queda dividida en tres partes (**Fig. N° 194**). Los rectángulos vesicales se encuentran contenidos en la única flor que adorna una de las portezuelas. El panel central de la caja de imaginero Luza está formada por dos rectángulos vesicales que dividen el espacio en tres partes, la altura de la base de la peana en forma de flor y la luna creciente ocupa el primer tercio de la caja. De la misma manera, la decoración floral también se inscribe en dos rectángulos egipcios. (**Fig. N° 194**) En el retablo portátil del MALI la mandorla está conformada por el rectángulo





**Fig. N° 197 b**  
Rectángulo vesical



**Fig. N° 197 a** (espirales áureas en rectángulo de oro.)

**Fig. N° 196**  
(Tomado de la ficha técnica virtual del Museu Nacional d'Art de Catalunya).



**Fig. N° 196**

*Frontal de altar de La Seu d'Urgell o de los Apóstoles Segundo cuarto del siglo XII*

102,5 x 151 x 6 cm. Adquisición, 1905

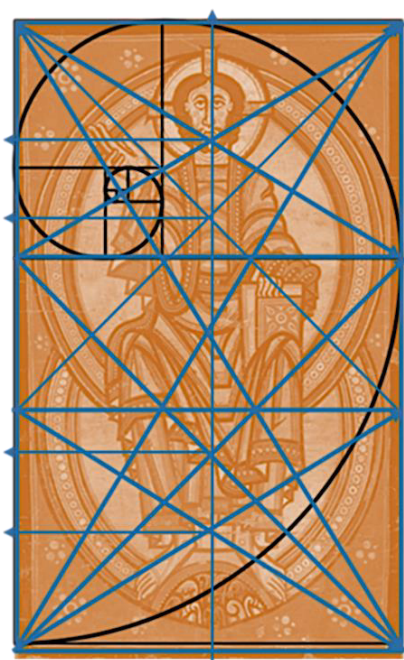
Procede de una iglesia indeterminada del obispado de La Seu d'Urgell. Anónimo. Cataluña. Taller de La Seu d'Urgell

Estilo románico

Temple y restos de hoja metálica corlada sobre tabla de madera de pino

*Museu Nacional d'Art de Catalunya. Recuperado de:*

<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-la-seu-durgell-o-de-los-apostoles/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell/015803-000>



**Fig. N° 197 c**  
Trama áurea y espiral de Durero.

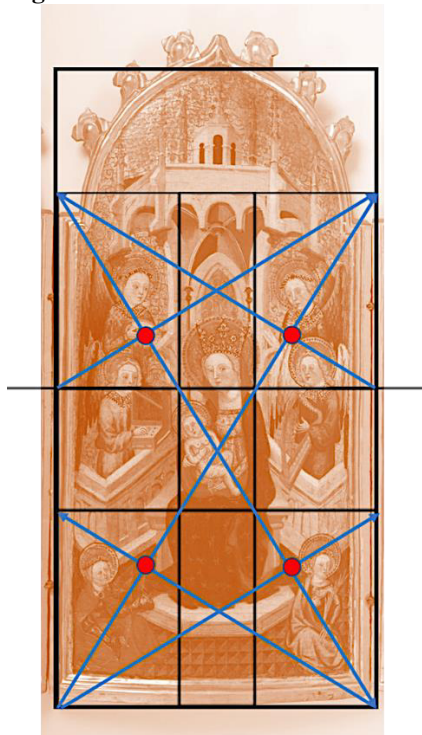
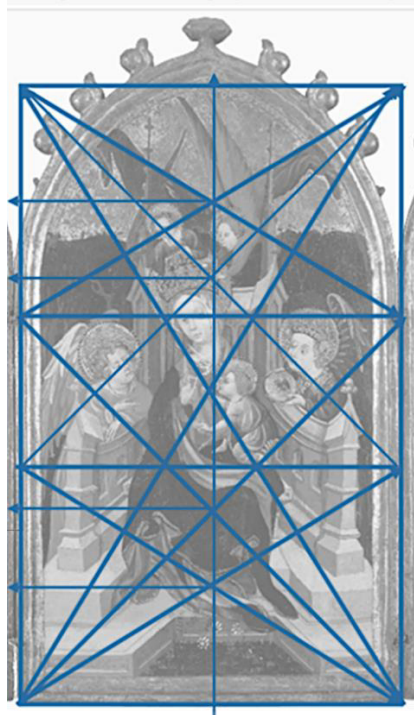
**Fig. N° 197 a, b, c**

Frontal de altar de La Seu d'Urgell o de los Apóstoles  
Diagramas de Magaly Labán a partir de imagen del Museu Nacional d'Art de Catalunya

vesical, el cual tiene la misma altura que el panel central. (**Fig. N° 195 a**) Además, el cuerpo de la Virgen y su mandorla se relacionan con un rectángulo áureo; asimismo la circunferencia con una pentalfa, que ocupa el espacio de la mandorla y del segundo cuerpo. (**Fig. N° 195 b**) La combinación de rectángulos vesicales y rectángulos áureos se evidencia en obras de arte románico y gótico del área de Cataluña. El Frontal de altar de La Seu d'Urgell o de los Apóstoles (**fig. N° 196**) representa a Cristo en Majestad o *Maiestas Domini*, inscrito en una doble mandorla, la cual tiene su referente en los modelos de origen carolingio. La escena del apostolado en composición triangular simétrica jerarquizada permite percibir claramente el rostro de los apóstoles. Un rectángulo áureo contiene los tres registros, donde la espiral logarítmica está cerca al rostro de los apóstoles (**fig. N° 197 a**), mientras el marco del frontal es un rectángulo vesical, que divide el espacio horizontal en tres registros e inscribe a Cristo en una doble mandorla (**Fig. N° 197 b**).

El espacio del Cristo en Majestad está conformado por un rectángulo áureo (**Fig. N° 197 c**), donde la trama dorada y la voluta de la espiral de Durero se cruzan cerca de la mano en acción bendicente, lo cual destaca la importancia del gesto sagrado. La altura del Señor está configurada por el cruce de las diagonales superiores e inferiores. Se advierte que los artistas hispanos del románico trabajaban con diversos sistemas de medidas y proporciones en una misma obra, pudiendo algunas zonas corresponder al rectángulo áureo o al vesical. Algo similar se da en algunas cajas de imaginero de Chucuito que también manifiestan estas convenciones plásticas heredadas. El área de Cataluña fue una zona de gran producción de objetos sagrados, en la pintura del siglo XV destacaron artistas como Joan Mates y Jaume Cabrera que, como se analizó en el capítulo II, siguieron convenciones plásticas y una iconografía similar. Aunque los trípticos portátiles de ambos artistas son de mayores dimensiones que las cajas de Chucuito y los sanmarkos, observamos que presentan la configuración áurea, asimismo las figuras de sus puertas también se dividen por el rectángulo áureo. (**Fig. N° 198, N° 199**). Al analizar obras góticas del área de Cataluña notamos el uso de número de oro en tres bellos retablos marianos, por ejemplo, la altura de las santas mártires es del tamaño de un rectángulo raíz de cinco, que contiene el rectángulo áureo más un gnomon cuadrado, también denominado 'de cuadrados giratorios'. De esta manera las representaciones de santa Catalina y santa Eulalia son gráciles y esbeltas, acorde con la representación sagrada. Además, el panel central de la tabla se ha configurado teniendo en cuenta la proporción áurea, por ello al colocar una trama áurea se evidencia que varias figuras coinciden con líneas de la trama, la representación busca conectar al devoto con una realidad



**Fig. N° 198 a****Fig. N° 199****Fig. N° 199 a****Fig. N° 198**

*Tríptico catalán*

Jaime Cabrera

Grosor máximo = 3,70 cm; Altura máxima = 66,50 cm

Siglo XV

Museo Arqueológico Nacional

Fotógrafo: Patricia Elena Suárez

Fuente: Ceres

Tomado de:

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?Accion=4&amuseo=MAN&Ninv=52401>

**Fig. N° 199**

*Tríptico con la Virgen y el Niño, santa Catalina y santa Eulalia.*

Joan Mates

Dimensiones: 55 x 61.5 cm

Pintura al temple sobre madera.

Estilo Gótico

Cataluña, fines del siglo XIV, inicios del siglo XV

Museu Episcopal de Vic

Fotografía del Museu Episcopal de Vic,

Recuperado de

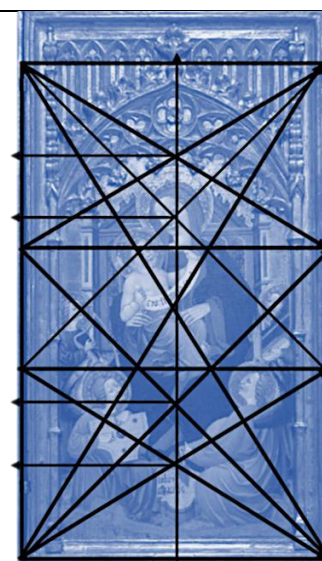
<https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/gotic/trip-tico-con-la-uirgen-y-el-nino-santa-catalina-y-santa-eulalia-mev-19>

transcendente. (Fig. N° 199) El panel central del tríptico de Jaume Cabrera presenta un marco de raíz de cuatro estando en proporción de 1 a 2, por ello lo estilizado de la obra. Se ha superpuesto una trama con puntos áureos donde se percibe que los ángeles superiores están ubicados en estos puntos. Además, el espacio arquitectónico donde se sitúan los

ángeles y la Virgen salen de la trama, configurándose visualmente tres espacios por lado. **(Fig. N° 198 a)** Asimismo, al colocar una trama dorada, en la obra de Joan Mates se nota que el artista ha trabajado con el rectángulo áureo, por ejemplo, el cruce de las grandes diagonales coincide con la corona de la Virgen, y las diagonales superiores con los ángeles que coronan a Nuestra Señora, mientras las inferiores caen donde acaban sus vestiduras y el trono de la Virgen, y los ángeles que la están flanqueando se ajustan a la trama. **(Fig. N° 199 a)**



**Fig. N° 200**



**Fig. N° 200 a**

El tríptico realizado por el artista del siglo XV Juan de Sevilla destaca por la dulzura de la Virgen entronizada, su rostro infantil y su grácil figura; aparece sosteniendo al Niño Jesús que lleva una filacteria, a sus plantas ángeles músicos. En las puertas san Pedro y san Pablo. La obra está compuesta siguiendo el rectángulo de oro, ya que la trama áurea coincide con la distribución de los ángeles, el Niño, las tracerías y el arco ojival. La gama cromática presenta un marcado contraste cálido-frío y complementario, por el uso del rojo y el verde. **(Fig. N° 200, Fig. 200 a)** La distribución de los ángeles músicos se ajusta a una circunferencia, la doble pentalfa configura la composición de los divinos interpretes que tocan la música de las esferas y el trono de la Virgen se inscribe en un rectángulo áureo. **(Fig. N° 200 b)**

El uso de la circunferencia como contenedor o marco interno de la Virgen, también se observa en los trípticos portátiles y cajas de imaginero peruanos.

**Fig. N° 200**

*Tríptico de la Virgen con el Niño y Ángeles Músicos*

Juan de Sevilla<sup>104</sup>

Temple al huevo sobre tabla

*Museo Lazaro Galdiano* -España. Altura = 73,50 cm;

Anchura = 81 cm

Recuperado de:

[https://museoteca.com/r/es/work/3270/sevilla\\_juan\\_de/triptico\\_de\\_la\\_virgen\\_con\\_el\\_ni\\_o\\_y\\_angeles\\_musicos/!](https://museoteca.com/r/es/work/3270/sevilla_juan_de/triptico_de_la_virgen_con_el_ni_o_y_angeles_musicos/)

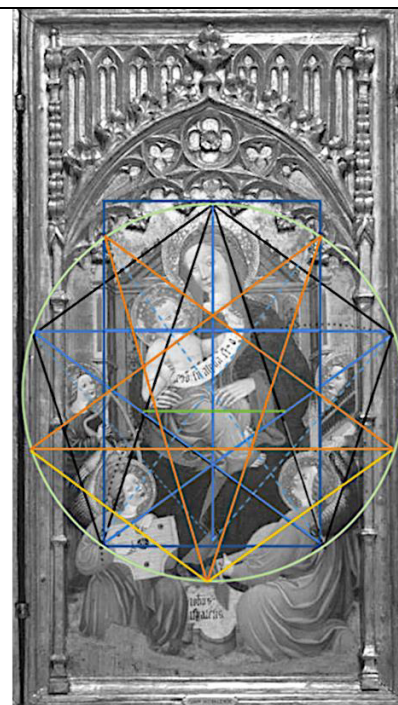
**Fig. N° 200 a**

Detalle (panel central)

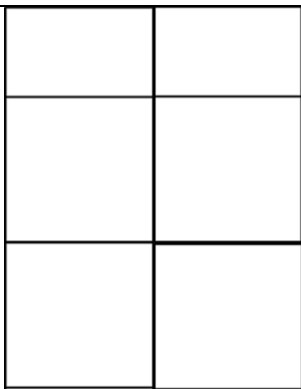
Trama áurea

**Fig. N° 200 b**

Doble pentalfa

**Fig. N° 200 b****Fig. N° 201**

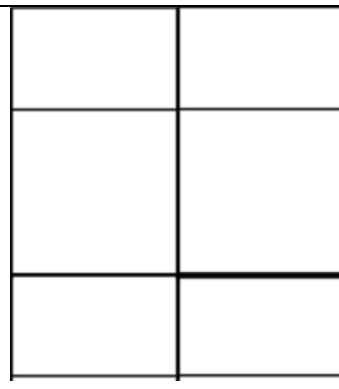
Marcos aureos

**Fig. N° 201 a**

Doble rectángulo áureo, mas dos cuadrados.

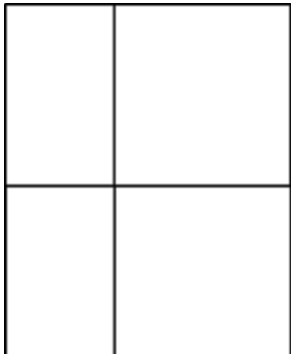

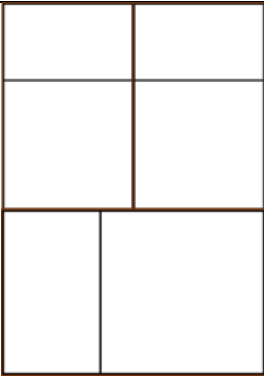
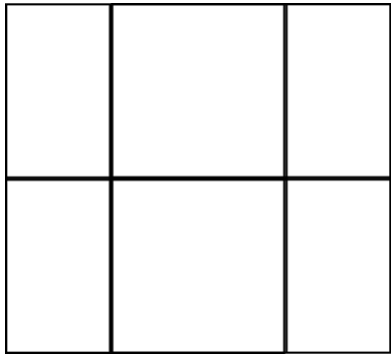
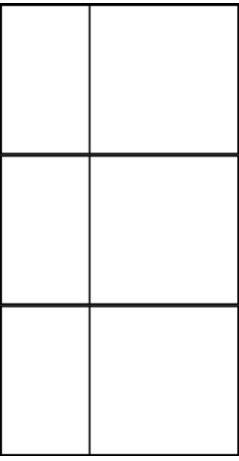
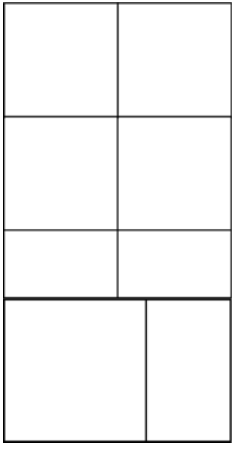
**Fig. N° 201 b**

Rectángulo áureo más rectángulo. Rectángulo áureo de cuadrados giratorios

**Fig. N° 201 c**

Rectángulo áureo doble, mas dos rectángulos. (4 rectángulos áureos). Marco de raíz de cinco entre dos en vertical.

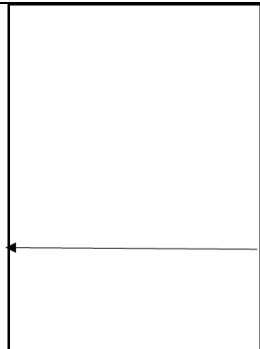
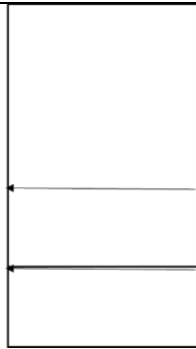
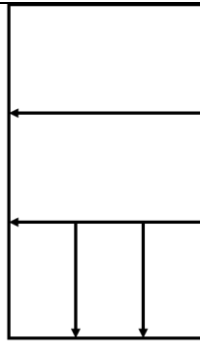
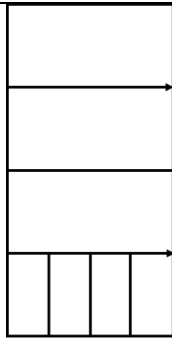

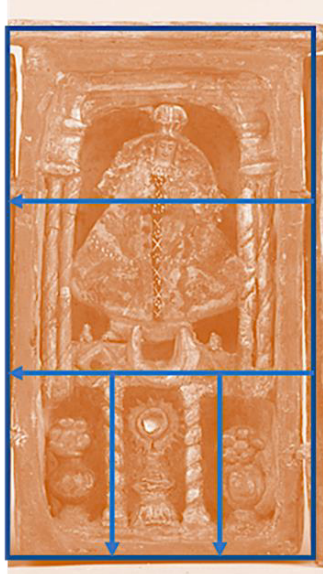
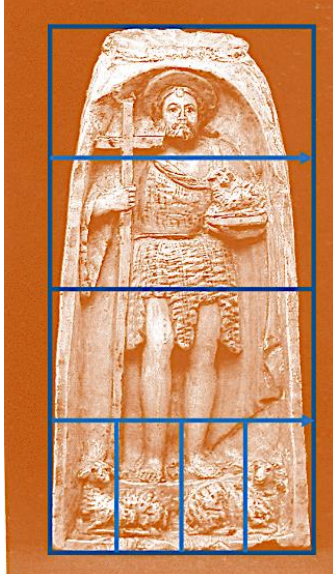
<sup>104</sup> La obra está firmada Iohus/ispalesis, Juan el Sevillano, estuvo activo circa 1400-1465, perteneció al estilo gótico internacional. La ficha es de la *red Ceres* de museos españoles.

		
<b>Fig. N° 201 d</b> Doble rectángulo áureo en forma horizontal.	<b>Fig. N° 201 e</b> Rectángulo áureo	<b>Fig. N° 201 f</b> Tres rectángulos áureos
		
<b>Fig. N° 201 g</b> Dos rectángulos áureos de cuadrados giratorios en horizontal o dos raíces de cinco. Marco de raíz de cinco entre dos, en horizontal.	<b>Fig. N° 201 h</b> Tres rectángulos áureos y dos cuadrados	<b>Fig. N° 201 i</b> Marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados.

Los marcos áureos son frecuentes (**Fig. N° 201**) en las cajas de imaginero andinas, en la pintura campesina del siglo XVIII-XIX y en las capillitas de santero hispánicas usadas en el siglo XIX, obras también de devoción popular. Las cajas de imaginero de Chucuito pueden presentar un marco compuesto por un rectángulo áureo (**Fig. N° 201 e**) o tener tres (**Fig. N° 201 f**), raramente el rectángulo de cuadrados giratorios. Mientras las cajas de imaginero sanmarkos pueden tener diversos marcos áureos: el rectángulo de dos áureos y dos cuadrados (**fig. N° 201 a**), dos rectángulos áureos y doble rectángulo (**Fig. N° 201 c**), tres áureos (**Fig. N° 201**). Los sanmakos en alabastro suelen tener como marco: tres áureo (**Fig. N° 201 f**), dos áureos en forma horizontal (**Fig. N° 201 d**). También se usó otros marcos en el arte hispano árabe, como los relacionados a la proporción cordobesa como el rectángulo cordobés (**Fig. N° 202 a**) y el rectángulo cordobés más rectángulo (**Fig. N° 202 b**). Esta proporción



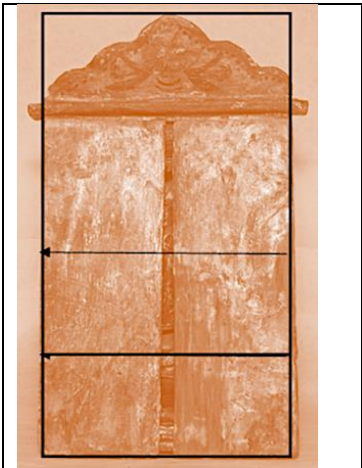
aparece en la arquitectura y obras de arte de Córdoba. La proporción cordobesa da un rectángulo menos esbelto que el rectángulo áureo y sale de un octógono, está presente en la arquitectura hispánica de influencia árabe.

			
<b>Fig. N° 202 a</b> Rectángulo cordobés	<b>Fig. N° 202 b</b> Rectángulo cordobés con rectángulo	<b>Fig. N° 202 c</b> Rectángulo Raíz de tres	<b>Fig. N° 202 d</b> Rectángulo Raíz de cuatro
			
<b>Fig. N° 203</b> <i>Caja de imaginero tipo B</i> UNMSM -MASM Rectángulo cordobés con rectángulo	<b>Fig. N° 204</b> <i>Caja de imaginero tipo A</i> Colección Mari Solari Rectángulo Raíz de tres	<b>Fig. N° 205</b> <i>San Juan (sanmarkos en alabastro)</i> Rectángulo Raíz de cuatro	

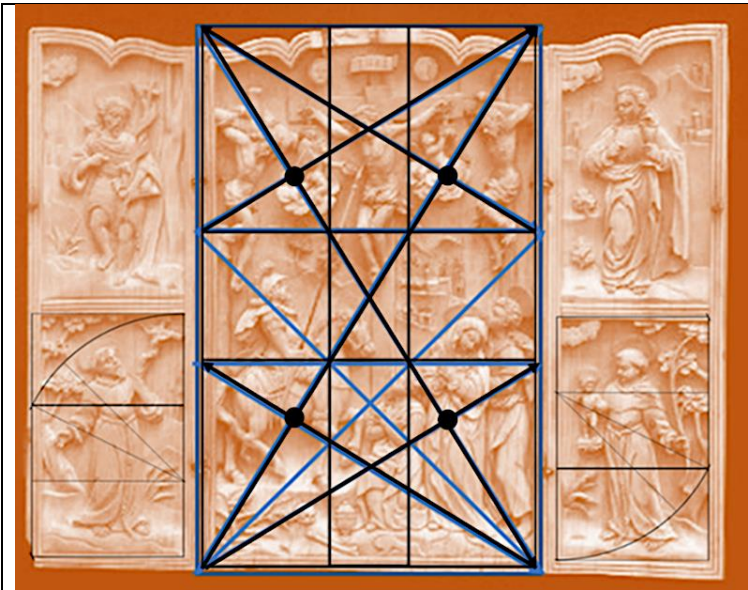
Un marco áureo poco utilizado es el de tres rectángulos áureos y dos cuadrados, el cual se presenta en algunas cajas de imaginero de Chucuito, que tienden al rectángulo raíz de cuatro. Otros rectángulos usuales son los rectángulos raíz de tres y raíz de cuatro (**Fig. N° 202 d**). En varias cajas de imaginero analizadas cuando el marco es raíz de cuatro o deriva de un cordobés, las puertas generalmente se dividen en dos registros (**Fig. N° 202 b**). El

marco de la caja de imaginero del MASM es un rectángulo cordobés más un rectángulo (**Fig. N° 203**), también otra caja de imaginero tipo B, presenta el mismo marco, pero este tiene frontón polilobulado (**Fig. N° 206**). Mientras que la caja de Chucuito de la colección Solari presenta un marco de raíz cúbica (**Fig. N° 204**), el rectángulo de raíz cuarta se puede apreciar en un relieve de San Juan Bautista (**Fig. N° 205**). Al observar los diversos marcos configurados por rectángulos dinámicos y estáticos, se puede observar que estos difieren en sus dimensiones y trazados, aunque todos se generan en un cuadrado.

Por lo tanto, existió una tradición virreinal que utilizó estos marcos en los retablos portátiles virreinales, y ese conocimiento se legó a los imagineros del siglo XIX, que lo aplican a las cajas de imaginero de Chucuito y a los sanmarkos de alabastro. (**Figs. N° 202, N°203, N°204, N°205, N°206**)

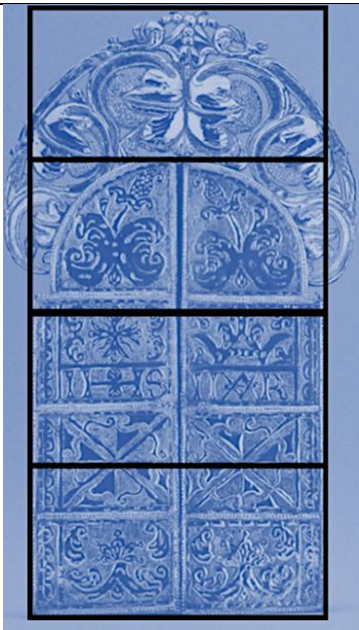


**Fig. N° 206**  
*Caja de imaginero, tipo B*  
Museo de arte MASM-  
UNMSM  
Rectángulo cordobés con  
rectángulo



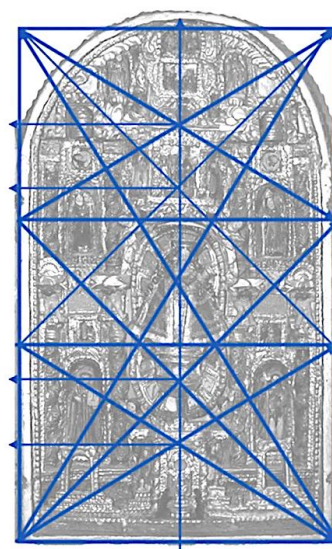
**Fig. N° 207**

**Fig. N° 207**  
*Tríptico con Calvario con santos.* Escuela hispano-filipina, siglo XVII. Marfil. Dimensiones: Altura = 21 cm; Anchura máxima = 26,80 cm; Anchura mínima = 13,40 cm  
Museo de América, España.  
[http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MA&Ninv=2002/03/01&txt\\_id\\_imagen=3&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MA&Ninv=2002/03/01&txt_id_imagen=3&txt_rotar=0&txt_contraste=0)  
Diagrama de Magaly Labán, trama áurea.



**Fig. N° 208**  
**Fig. N° 208**  
*Retablo de la Virgen de Copacabana*  
Colección Andrade  
Siglo XVII  
Diagrama de Magaly Labán



**Fig. N° 209 a****Fig. N° 209 b (Trama áurea)****Fig. N° 209 a, b**

*Retablo de la Virgen de Copacabana*  
Museo Pedro de Osma  
Diagramas Magaly Labán

**Fig. N° 209 a:** Marco de raíz cúbica y paneles áureos

El *Tríptico con Calvario con santos* (**Fig. N° 207**) presenta dimensiones cercanas a las cajas de imaginero teniendo como marco un rectángulo áureo. Al colocar una trama de oro con puntos áureos se evidencia que los puntos caen en zonas donde se sitúan los ángeles que flanquean a Cristo (parte superior), y en la Virgen. La escena está configurada siguiendo un ordenamiento áureo. Además, las grandes diagonales dividen el panel central en dos sub-registros: un espacio superior reservado a la crucifixión y los ángeles, en el inferior el soldado a caballo (san Longinos) y la Virgen María, acompañada por san Juan Evangelista. Los paneles de las puertas presentan divisiones doradas, de ahí que las figuras se compriman para ajustarse al marco. Al analizar los altares portátiles virreinales o retablos de la Virgen de Copacabana notamos que el marco puede variar. El retablito de la colección Andrade se inscribe completamente en un rectángulo de raíz cuarta, pero sin la coronación sería un rectángulo vesical. Mientras que el retablo del Museo Pedro de Osma tiene un marco de raíz cúbica, sin embargo, el espacio interno de las calles y cuerpos está ordenado por la proporción áurea, lo mismo que división de las puertas. (**Fig. N° 209 b**) La diferencia entre el rectángulo raíz cúbica y el áureo es ligera.

**Fig. N° 211, 211 a**  
Caja de imaginero de Chucuito-  
tipo B

Colección Mari Solari  
Esquemas Magaly Labán

**Fig. N° 211 a**

Rectángulo áureo y  
circunferencia inscrita

**Fig. N° 211, 211 a**

Caja de imaginero de Chucuito-  
tipo B

Colección Mari Solari  
Esquemas Magaly Labán

**Fig. N° 211 b**

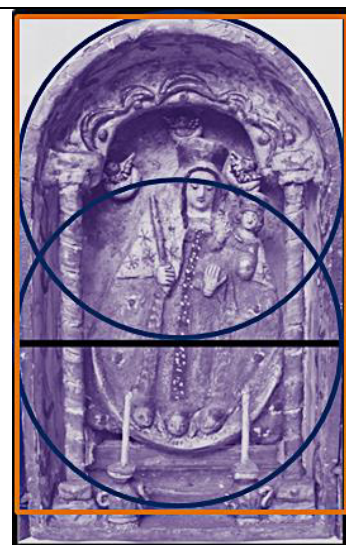
Rectángulo vesical

**Fig. N° 210**

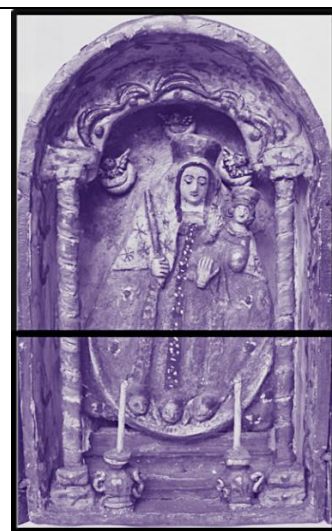
Capilla de Santero de la Virgen del  
Roser

Colección Mares

Esquema Magaly Labán



**Fig. N° 211 b**



**Fig. N° 211**

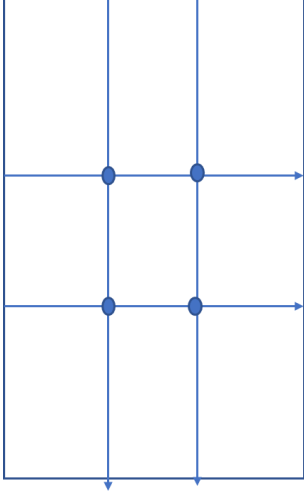
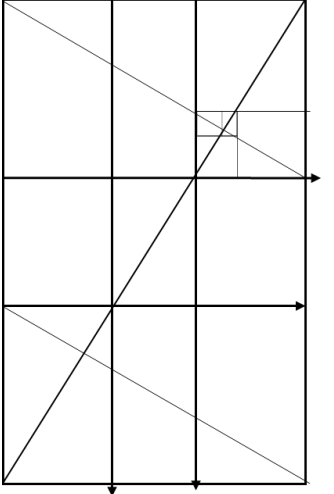
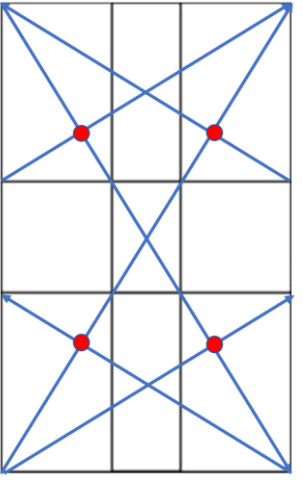


**Fig. N° 211 a**

Por otro lado, capillita de la Virgen del Roser de la colección Mares, encaja a la perfección en un rectángulo áureo (**Fig. N° 210**), igual que la caja de imaginero de la colección Solari (**Fig. N° 211**) que remata en arco de medio punto. La circunferencia del arco se relaciona con el rectángulo áureo y el vesical (**Fig. N° 211 a, b**). En *Dinamic symmetry the greek base*<sup>105</sup> (1920), Hambidge estudia las descomposiciones del rectángulo áureo y los rectángulos dinámicos sobre la base a las diagonales generales y sus recíprocas, como el cruce de sus líneas horizontales y verticales, estableciendo que los rectángulos raíz cuadrada, cúbica y cuádruple se subdividen teniendo en cuenta su raíz (1920, pp. 14- 15). Aplicamos su teoría en la división armónica del rectángulo áureo. En algunas cajas de imaginero se nota el uso de puntos fuertes y áureos que salen de la trama armónica dorada, de las armónicas áureas,

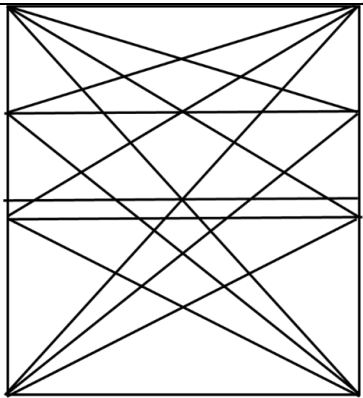
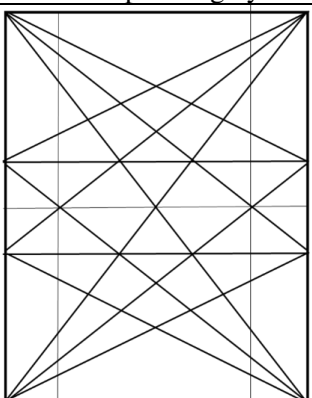
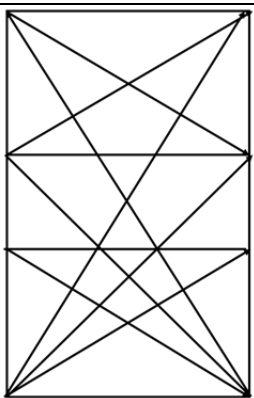
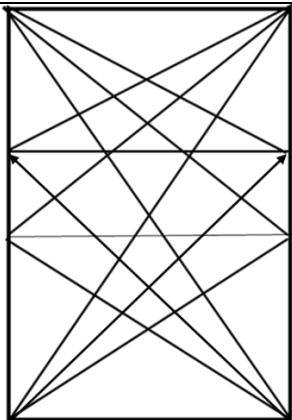
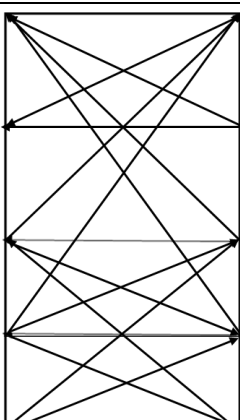
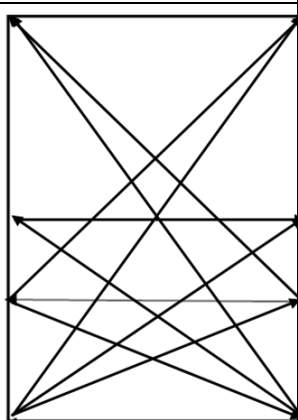
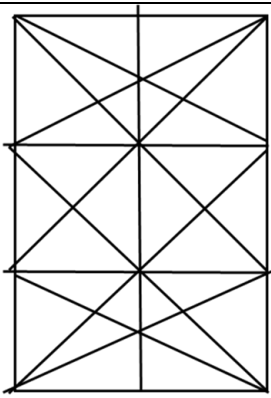
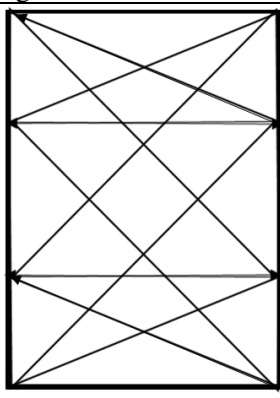
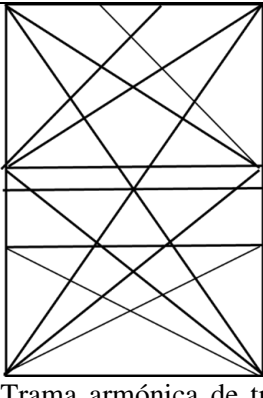
<sup>105</sup> En el prólogo de la obra se indica que la edición consultada es la ampliación de un estudio publicado en 1906.



		
<p><b>Fig.N° 212 a</b> Trama armónica con puntos fuertes. Esquema de Magaly Labán</p>	<p><b>Fig.N° 212 b</b> Fig.N° 212 b Esquema de Magaly Labán Trama armónica áurea con diagonales, según proporciones áureas. Basado en Dinamic symmetric (1920) pp. 14, 15 También en: Ghika 1979, pp. 166-167</p>	<p><b>Fig.N° 212 c</b> Trama armónica áurea con diagonales y puntos dorados Basado en Dinamic symmetric (1920) pp. 14, 15 Esquema de Magaly Labán También en: Ghika, 1979, p.p 166-167</p>

y la espiral dorada que configuran cuatro puntos dorados donde se colocaba figuras vitales en la composición medieval, renacentista y barroca, por ese motivo veremos algunos de estos esquemas. Un rectángulo de oro se puede descomponer formando otros rectángulos áureos y colocando puntos en el cruce de las líneas **Fig. N° 212 a**); otra forma es trazando sus diagonales (**Fig. N° 212 b**); también se puede usar las diagonales y encontrar los puntos áureos. (**Fig. N° 212 c**). Existen diversas maneras de descomponer el rectángulo de oro en rectángulos dinámicos y estáticos.

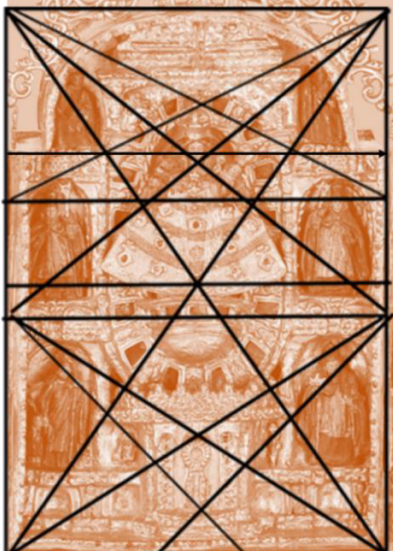
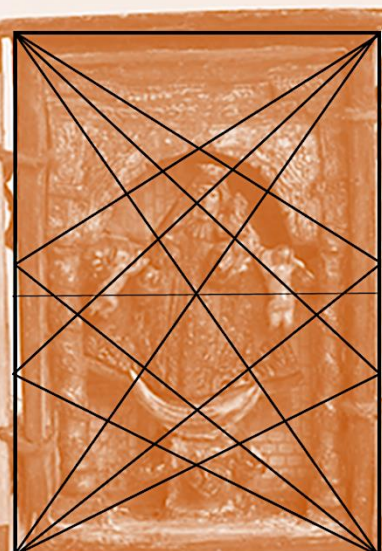
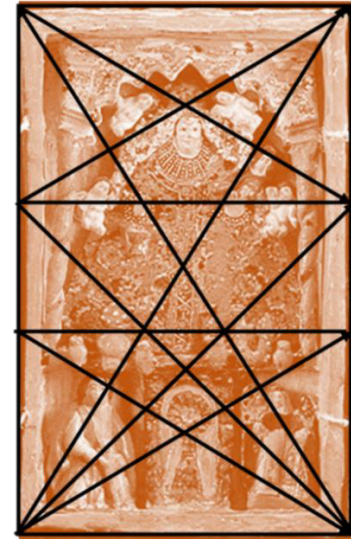
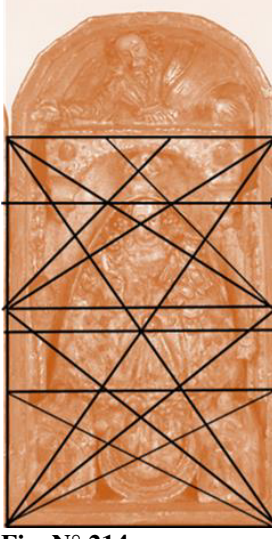
Primeramente, dividimos el rectángulo áureo en proporciones de oro, en el cruce de las horizontales y verticales colocamos puntos. (**Fig. N° 212 a.**) Usando el esquema anterior trazamos las diagonales y sus reciprocas, luego considerando la división de un rectángulo áureo, se realiza las subdivisiones en rectángulos dorados más pequeños, sin trazar la espiral (**Fig. N° 212 b**). Si trazamos las diagonales superiores e inferiores (reciprocas) y la grandes diagonales, siguiendo las proporciones áureas y del cruce de las diagonales, surgen cuatro puntos áureos. (**Fig.N° 212 c**) Hambidge compone tramas de rectángulos dinámicos estudiando mayormente el rectángulo de cuadrados giratorios. Ghyka es uno de los más importantes estudiosos de la divina proporción, en *La estética de las proporciones* (1979) y en el *Numero de Oro*, realiza un exhaustivo estudio matemático, filosófico y místico,

<b>TRAMAS Fig. N° 213</b> Esquemas realizados por Magaly Labán		
		
Trama de dos rectángulos áureos y dos rectángulos	Trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados	Trama de rectángulo áureo
		
Trama de tres rectángulos aureos	Trama de rectángulo cordobés con rectángulo.	Trama de rectángulo cordobés
		
Trama de rectángulo vesical	Trama armónica de rectángulo cordobés	Trama armónica de tres rectángulos áureos

explicando como el saber del mundo antiguo y el medieval se fundamentó en la proporción armónica, donde destacaba el número phi  $\pi$ .

El autor considera que los escultores y pintores griegos tuvieron tres tipos de canon: uno matemático aritmético, otro geométrico-ideal basado en proporciones y un sistema gráfico similar al establecido por Hambidge, para la composición o descomposición armónica. (Ghika, 1978, p. 79)

Los marcos áureos pueden ser descompuestos en sus armónicas, considerando que están compuestos por rectángulos áureos y gnómones cuadrados. Hemos realizado sus tramas (Fig. N° 213) basándonos en sus diagonales principales, las reciprocas y líneas auxiliares.

		<p><b>Fig. N° 214 a</b> <i>Retablo portátil de la Virgen de Copacabana</i> Trama armónica de tres rectángulos áureos MALI Esquema realizado por Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 214 b</b> <i>Caja de imaginero tipo B</i> Museo de Artes Populares IRA-PUCP Trama armónica de tres rectángulos áureos. Esquema realizado por Magaly Labán</p>
		<p><b>Fig. N° 214 c</b> Trama armónica de tres rectángulos áureos Caja de imaginero tipo A Colección Liébana Esquema realizado por Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 214 d</b> Caja de imaginero de Chucuito, tipo A Trama áurea Esquema realizado por Magaly Labán Diagrama a partir de imagen en <i>Las artes populares del Perú</i>, 1981, p. 155</p> <p><b>Fig. N° 215 d</b> Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria, siglo XIX Colección Mari Solari Trama de rectángulo cordobés Esquema realizado por Magaly Labán</p>

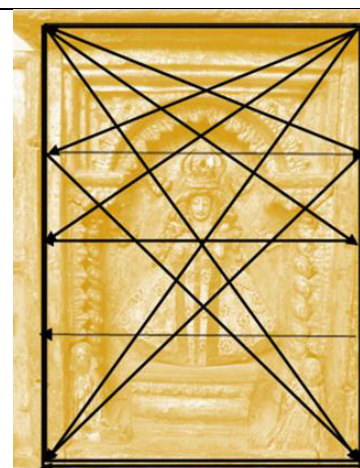


Fig. N° 215 d

Fig. N° 215 a

Caja de Imaginero chucuiteña, tipo B, colección del MASM

Dibujo y esquema realizado por Magaly Labán

Trama de rectángulo aureo con puntos dorados

Fig. N° 215 b

Caja de Imaginero tipo B, Colección Luza

Dibujo y esquema realizado por Magaly Labán

Trama de rectángulo aureo con puntos dorados

Fig. N° 215 c

Caja de Imaginero de Chucuito, siglo XIX

Colección Mari Solari

Trama de tres rectángulos áureos

Esquema realizado por Magaly Labán

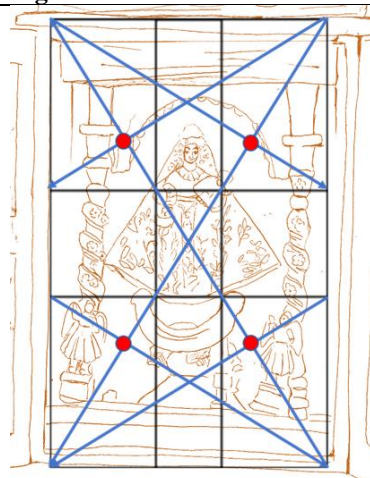


Fig. N° 215 a

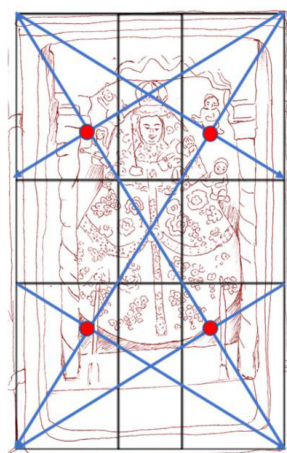


Fig. N° 215 b

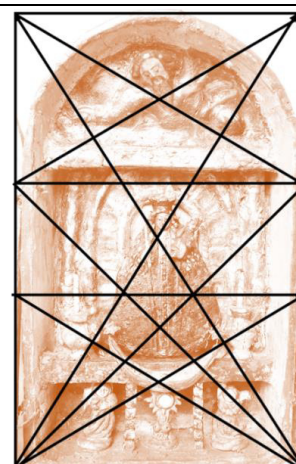
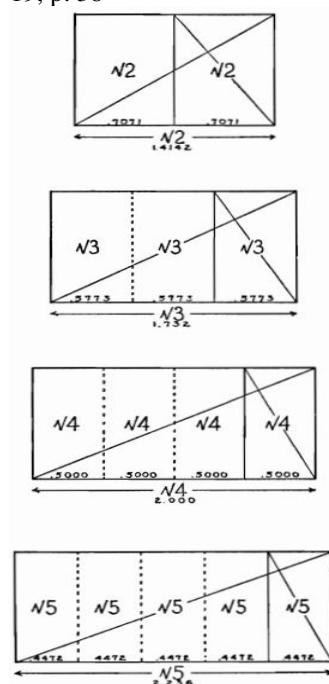


Fig. N° 215 c

Fig. N° 216. Hambidge, 1926, Fig. 19, p. 38



Diagonales

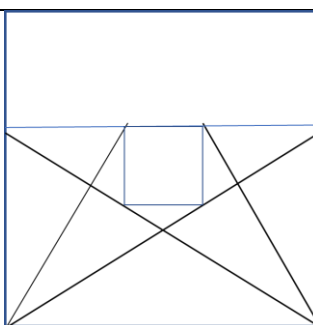


Fig. N° 217 b.

Diagonales salidas de descomposición áurea del cuadrado.

Esquema realizado por Magaly Labán

Fig. N° 217 a.

Descomposición del cuadrado en rectángulos de cuadrados giratorios. Esquema realizado por Magaly Labán

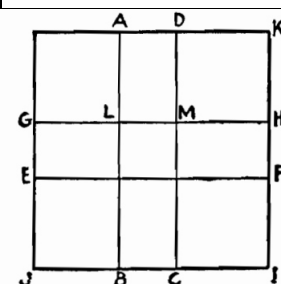
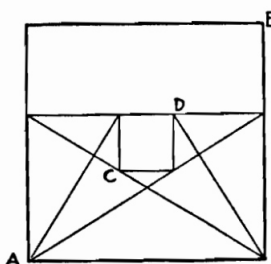
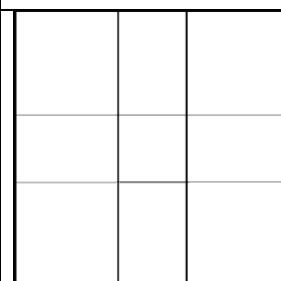
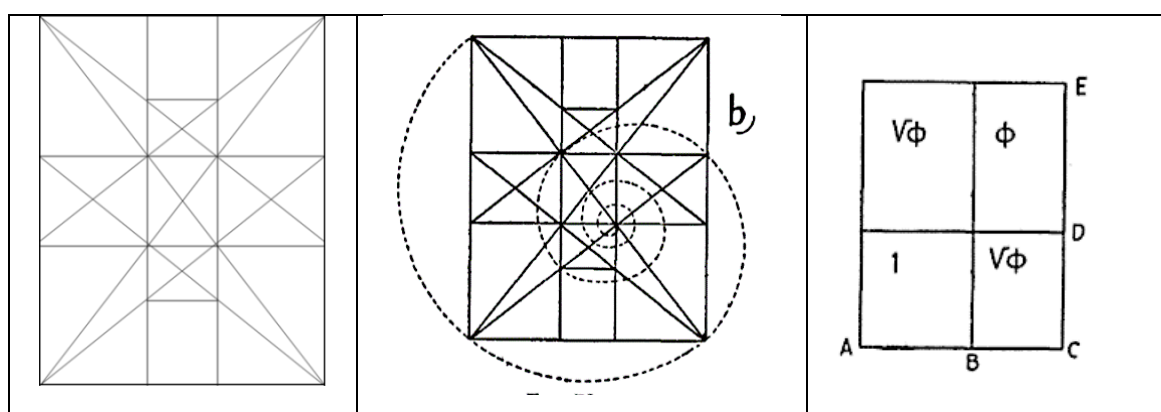


Fig. N° 217 Tomado de: Hambidge, 1926, Fig. 88 a, 88 b. p. 87.

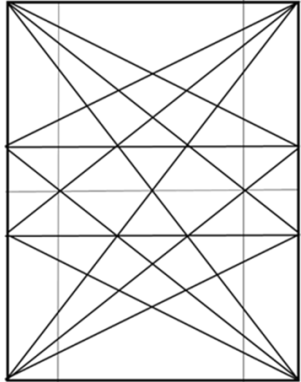
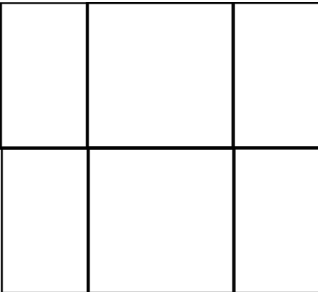
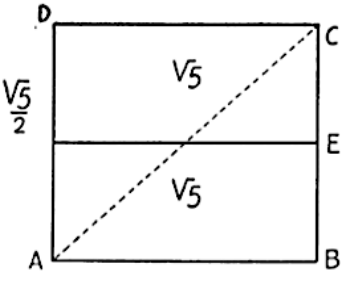


Considerando la obra de Hambidge, hemos realizado el trazado de estas tramas áureas y cordobesas que son usuales en las cajas de imaginero del siglo XIX. El marco de tres rectángulos áureos es parecido en dimensiones al rectángulo cordobés, pero difiere en su trama armónica y sus proporciones porque considera tramas áureas. En varias cajas de imaginero de Chucuito, la Virgen dentro de su mandorla o en su baldaquino se comprime para adaptarse al marco áureo. Esto lo hemos comprobado al colocar tramas áureas. Las diagonales superiores e inferiores ordenan el espacio, son una configuración invisible que distribuye el lugar donde el imaginero coloca la arquitectura simulada de calles y cuerpos (**Fig. N° 214 a**); otras veces el baldaquino y la luna creciente están ubicadas en las diagonales superiores e inferiores (**Fig. N° 214 b, c**). En una caja de imaginero (**Fig. N° 214 d**) las diagonales inferiores se cruzan en la custodia y las superiores en la corona de la Virgen. Se ha comprobado las tramas en tres cajas de imaginero de Chucuito y corresponden con la proporción áurea. Al colocar las diagonales y sus recíprocas encontramos los puntos áureos que coinciden con el baldaquino o con los ángeles. En la caja de imaginero de la colección Solari (**Fig. N° 215 c**) la distribución del espacio sigue la trama de tres rectángulos de oro, donde las diagonales recíprocas cruzan sobre el Padre Eterno y la media luna creciente. En cambio, la caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria, con trama cordobesa, mantiene una relación entre sus espacios arquitectónicos simulados siguiendo la mencionada trama, igual los dos santos a los pies de la Virgen de Copacabana. (**Fig. N° 215 d**) Hambidge menciona que al descomponer los rectángulos dinámicos y estáticos estos se subdividen en rectángulos más pequeños con las mismas propiedades. (**Fig. N° 216**) El rectángulo de raíz cuadrada está vinculado al número áureo, esto se evidencia al dividirlo teniendo en cuenta rectángulos dorados (**Fig. N° 217, 217 a, b**), trazando sus diagonales se puede obtener un esquema con configuración áurea. Asimismo, relaciona el rectángulo de cuadrados giratorios con la espiral logarítmica o espiral equiángula la cual se da en el crecimiento de las plantas de la naturaleza (Hambidge, 1920, pp. 6-7), que relaciona a la espiral logarítmica de Fibonacci, aunque es ligeramente diferente a la espiral logarítmica de Durero, a la cual se aproxima bastante. Hambidge considera a la espiral logarítmica equiangular como contenedora del número áureo y de la proporción de oro, lo cual es cierto, por ello el autor utiliza en su tratado la espiral de Durero, ya que es trazada usando el compás y la divina proporción, sin embargo no es la espiral de Fibonacci. Porque la espiral equiangular sale de un rectángulo y de la proporción áurea. Así, la espiral logarítmica de Fibonacci o de crecimiento es una aproximación a la sucesión ideal, (Ghika, 1978, p. 83) la espiral áurea o de Durero.

Según Ghyka el método de la simetría dinámica de Hambridge se fundamenta en pasajes del *Theeteto* de Platón, que es un método de análisis y composición de superficies rectangulares, siendo el término *simetría dinámica* una expresión usada en la Antigüedad para dos números o razones inconmensurables, porque sus cuadrados eran conmensurables. Estos rectángulos inconmensurables, como los surgidos de la raíz cuadrada, raíz cúbica, raíz quinta y el rectángulo phi  $\pi$  o áureo, se encadenan o auto repiten en serie, de forma ordenada y en la misma proporción. (Ghyka, 1978, p. 83) Euclides utilizó el término *dynamei symmetros* en la obra *Elementos*, para indicar conmensurables en el cuadrado. (Arias, 2008, p. 50) Las descomposiciones armónicas de Hambidge utilizan el principio geométrico de la subdivisión armónica de rectángulos, así como la repetición de éstos usando las diagonales, sus perpendiculares y los vértices. El autor considera que los geómetras de la Antigüedad y el medioevo empleaban las diagonales como elemento fundamental de la representación gráfica. Por otro lado, los rectángulos formados por proporciones de números inconmensurables o irracionales son denominados *dinámicos*, como raíz de dos, raíz de tres, raíz de cinco y raíz de phi  $\pi$ . (Arias, 2008, p. 51) Hambridge menciona *Los Elementos de Euclides*, específicamente el decimotercer libro. Para el autor, la simetría dinámica se sustenta en los rectángulos de raíz cuadrada y en el rectángulo de cuadrados giratorios y en otros compuestos, considera que los egipcios y griegos aplicaban en el diseño los rectángulos compuestos<sup>106</sup>, el rectángulo de cuadrados giratorios (para Hambridge ligado a la espiral de Durero), y el rectángulo de raíz quinta, para ello vuelve a remitirse a la rítmica de formas semejantes de Euclides, quien descubrió la semejanza entre la armadura de la hoja del arce y el pentágono regular. (Hambridge 1920 :30) Además la armonía se da por la repetición.



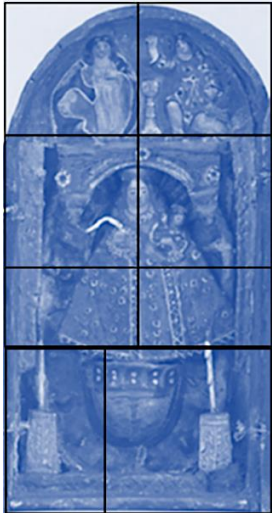
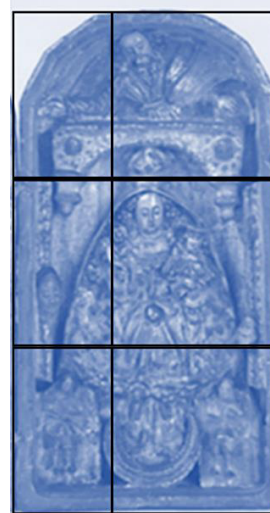
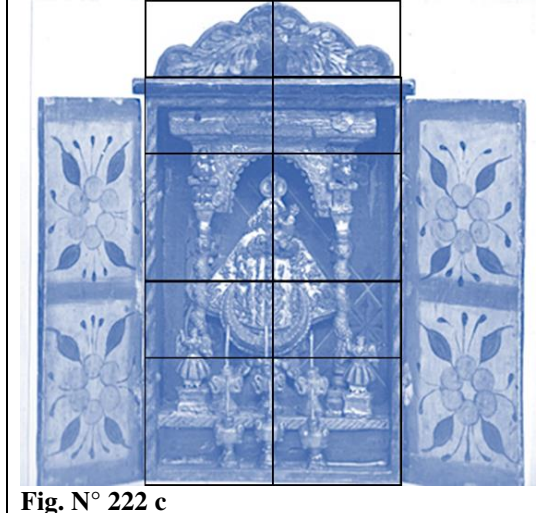
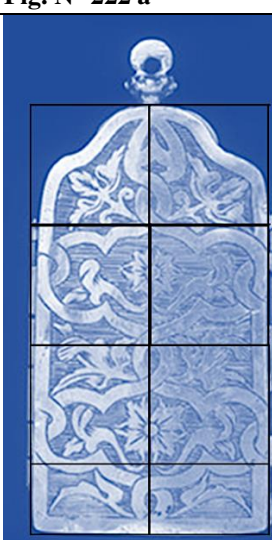
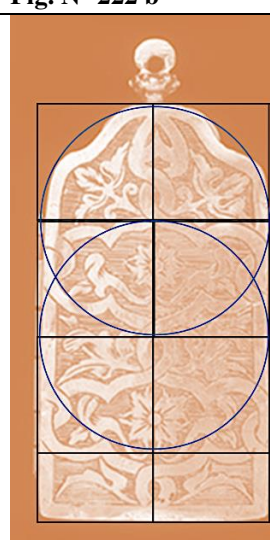
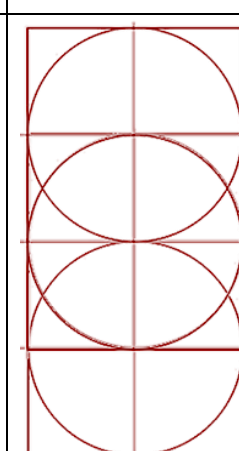
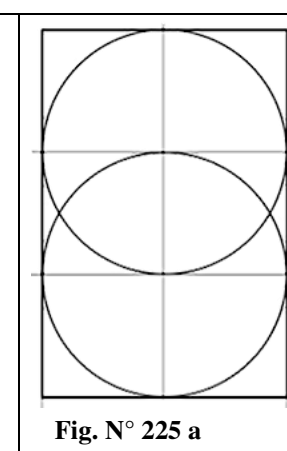
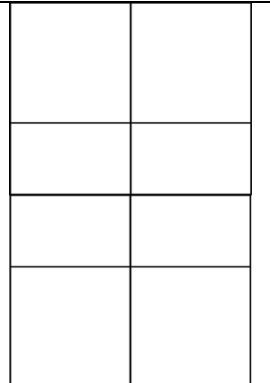
<sup>106</sup> Rectángulos que se podían descomponer en subdivisiones armónicas, contienen al número de oro, de ahí que al descomponerlos dan como resultados rectángulos más pequeños de raíz de cinco y raíz cuadrada. El autor lo menciona en el capítulo final del texto. (Hambridge, 1920)

<b>Fig. 219 a</b> Trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados. Basado en Ghyka, p.182, fig. 78 b.	<b>Fig. N° 218</b> Ghyka, 1979, p.182, Fig. 78 b. Diagonales suplementarias de espiral logarítmica de pulsación diametral $\phi \pi$ (espiral Dolium perdix).	<b>Fig. N° 220</b> Rectángulo raíz de $\phi \pi$ con gnomones en raíz de $\phi \pi$ desiguales acodados. Ghyka, 1979, p.182, Fig. 79
		
<b>Fig. N° 219 b</b> Trama armónica de dos rectángulos áureos y dos cuadrados. Diseñado por Magaly Labán	<b>Fig. N° 221 a</b> Rectángulo de $\sqrt{5}/2$ . Descompuesto en dos rectángulos de cuadrados giratorios	<b>Fig. N° 221 b</b> Rectángulo de $\sqrt{5}/2$ con Gnomones de raíz de cinco Ghyka, 1979, p., Fig. 82

La espiral del *Dolium perdix*<sup>107</sup> (**Fig. N° 218**) es una espiral logarítmica de pulsación diametral  $\phi \pi$ . Al revisar la trama de diagonales generales y recíprocas (**Fig. N° 219 a**) sobre la cual se distribuye la mencionada espiral, comprobamos que la trama coincide en superficie y distribución con el marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados, marco usado en el Renacimiento. Nosotros realizamos con anterioridad una trama (**Fig. N° 219 b**) del mencionado marco, siguiendo la proporción áurea, ambas tramas son similares. Nuestra trama armónica utiliza más diagonales, ya que utilizamos los postulados de la simetría dinámica de Hambidge y los conceptos de tramas de Bouleau para su diseño. El célebre matemático indica que está analizando la descomposición armónica del rectángulo raíz de  $\phi \pi$  (**Fig. N° 220**), el cual coincide con la espiral del Dolium perdix. La raíz de  $\phi \pi$  tiene como cociente el número 1,272..., descomponiéndose en dos rectángulos gnómones de raíz de  $\phi \pi$ , un rectángulo áureo y un cuadrado. (Ghyka, 1979, pp.180, 182)

El marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados sería la descomposición armónica de la raíz de  $\phi$ . Mientras que el marco de dos rectángulos de cuadrados giratorios es un rectángulo de  $\sqrt{5}/2$ , el cual se descompone armónicamente en dos rectángulos de  $\sqrt{5}$ . (**Figs. 221 a, b**) Uno de los marcos más usados es el rectángulo estático raíz de cuatro, formado por dos cuadrados, los cuales también pueden ser descompuestos en proporciones

<sup>107</sup> Molusco parecido al Nautilus, su espiral es diferente a la denominada de Durero.

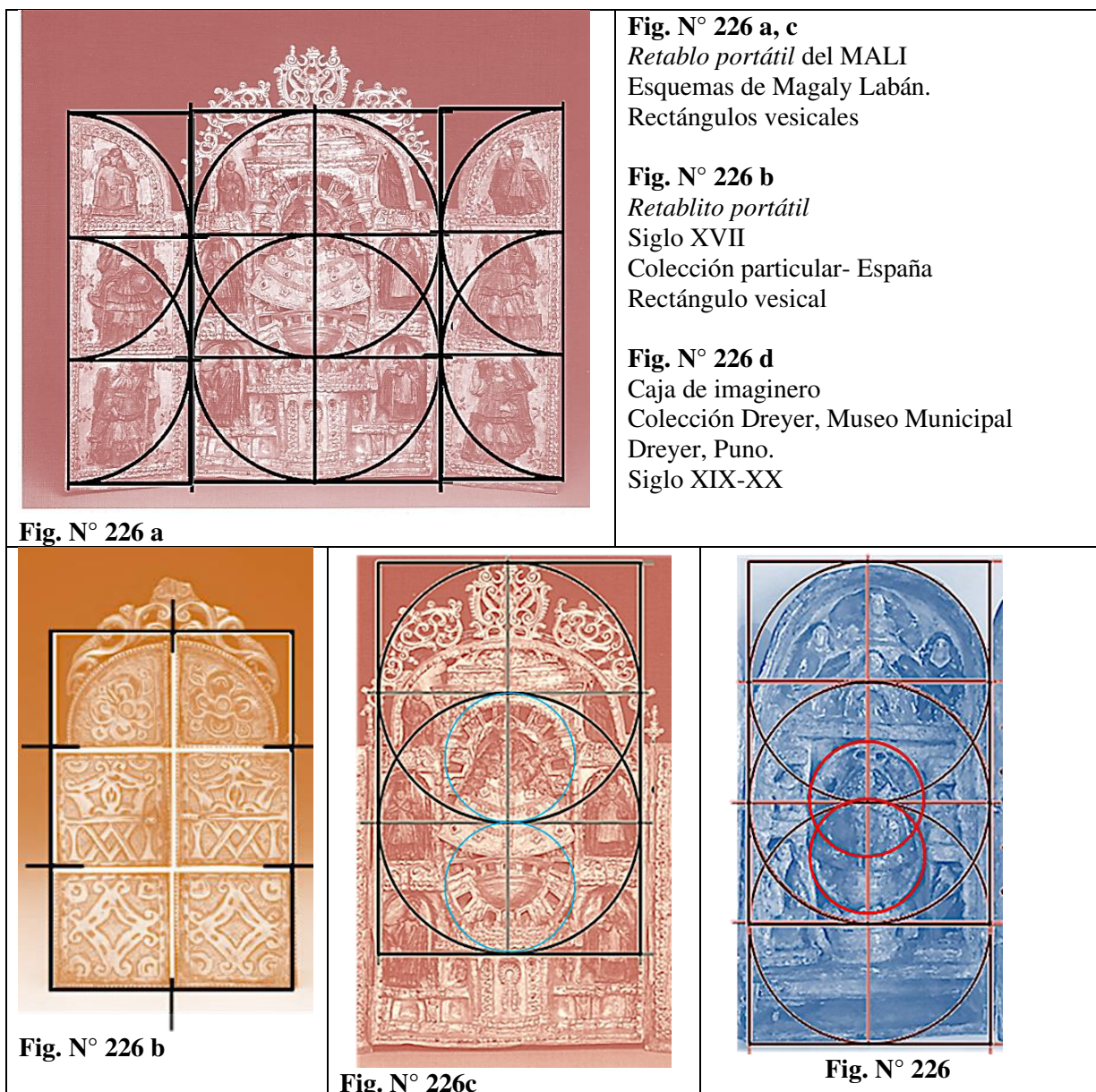
 <p><b>Fig. N° 222 a</b></p>	 <p><b>Fig. N° 222 b</b></p>	 <p><b>Fig. N° 222 c</b></p>
 <p><b>Fig. N° 223 a</b></p>	 <p><b>Fig. N° 223 b</b></p>	 <p><b>Fig. N° 225 a</b> Rectángulo vesical</p>  <p><b>Fig. N° 225 b</b> Dos rectángulos vesicales desplazados</p>
<p><b>Fig. N° 223 a, b</b></p> <p><i>Triptico Virreinato de Nueva España (Mexico) 1575-1600</i> Victoria and Albert Museum Diagrama Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 224</b> Rectángulo áureo descompuesto en 4 rectángulos de oro.</p>	 <p><b>Fig. N° 224</b></p>	<p><b>Fig. N° 222 a</b> Caja de imaginero chucuiteña, tipo A Tres rectángulos áureos y dos cuadrados.</p> <p><b>Fig. N° 222 b</b> Caja de imaginero chucuiteña, tipo A Marco de tres rectángulos áureos en horizontal</p> <p><b>Fig. N° 222 c</b> Rectángulo áureo descompuesto en cuatro áureos, más dos rectángulos de oro Caja de imaginero Liébana</p>

áureas y no solamente por sus diagonales principales y sus recíprocas. En las (**Figs. 222 a, 222 b**), se ha realizado esquemas de marcos áureos poco usuales, como: el rectángulo de tres áureos de proporciones idénticas (**Fig. N° 222 b**), el cual es casi similar en superficie al



marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados (**Fig. N° 222 a**), la preferencia por uno u otro es por la distribución de los espacios, y que se ajuste mejor a las dimensiones de la caja de imaginero. El rectángulo áureo puede presentar diversos ordenamientos, teniendo en cuenta que este rectángulo puede descomponerse en rectángulos de cuadrados giratorios, rectángulos de raíz de cinco, y en cuadrados. Así, el rectángulo phi se puede dividir en cuatro rectángulos áureos, aunque la trama varía. Sin embargo, otra posibilidad es descomponerlo en dos rectángulos raíz de cinco (rectángulo de cuadrados giratorios) y dos cuadrados. Esto se evidencia en la caja de imaginero Liébana, en donde la caja sin el remate polilobulado es igual a un rectángulo áureo, al descomponer el rectángulo en cuatro rectángulos de oro, surgen cuatro rectángulos grandes y cuatro pequeños. (**Fig. N° 224**) Dos de estos pequeños rectángulos de oro forman el remate pentalobulado. (**Fig. N° 222 c**) El retablito mexicano del siglo XVI (**Fig. N° 223**), presenta un hermoso diseño de flores y cintas engarzadas, el diseño sigue el patrón de un rectángulo vesical y dos pequeños rectángulos áureos. El marco del retablito es de dos rectángulos áureos y cuatro cuadrados pequeños.

En algunos retablos y cajas de imaginero aparece la Virgen de Copacabana en un arco de medio punto, dentro de una *Vesica Piscis* o mandorla. *Vesica piscis* significa: vejiga de pez, asociada a Cristo y al cristianismo. La mandorla se relaciona al rombo, que con las aristas redondeadas simboliza la unión de la tierra y el cielo. Asimismo, su forma sagrada contiene a seres humanos santificados, aquellos que han superado el dualismo. Cristo, María Santísima y los santos suelen ser representados dentro de la mandorla, para indicar la gloria celestial. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, pp. 680-681) La forma de la mandorla medieval alude a la luz celestial de los bienaventurados, significa almendra (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 82), símbolo de Cristo, su naturaleza divina es escondida por su humanidad o por el cuerpo de la Virgen. En diversas tradiciones religiosas la almendra se relaciona a la iluminación interior, siendo la cáscara lo accesorio y el fruto lo esencial. Su simbología es compleja, puede ser: luz, secreto y resurrección. Para los judíos significó la nueva vida, ya que tempranamente reverdece luego del invierno, y en el esoterismo cristiano representa la virginidad de María, ella es la almendra mística. Según una leyenda, Atis nació de una virgen que colocó una almendra en su seno. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, pp. 82-83) La relación de la almendra con la virginidad debió ser motivo para convertirla en símbolo de la Madre de Cristo, sin embargo, su rico simbolismo permite relacionar a Cristo y a la Virgen en una misma forma.



Otros marcos estructurales se configuran partiendo del rectángulo vesical (**Fig. N° 225**) que es usado en obras tempranas peruanas como en el retablo portátil de la Virgen de Copacabana del MALI. Ahí se puede observar rectángulos vesicales en su marco que contienen toda la estructura de cuerpos y calles, además las puertas están divididas en tres partes que siguen el espacio impuesto por la mitad del marco. (**Fig. N° 226**) Un retablito del mismo tema en una colección española también presenta marco vesical, la caja externa de plata se ha dividido en seis registros, siguiendo el marco. Asimismo, la coronación de plata burilada y cincelada es un arco de medio punto, que es contenido por rectángulos vesicales (**Fig. N° 226 c**) La mandorla y la coronación de plata es contenida en un rectángulo vesical, pero la mandorla y la Virgen se inscriben en una circunferencia, donde se puede colocar dos pequeños círculos. El esquema de marcos vesicales para generar arcos de medio punto y

escarzanos en las cajas de imaginero y los retablos de Copacabana se mantuvo por varias centurias, aún en obras de fines del siglo XIX e inicios del XX se puede rastrear el uso de la mandorla y el arco. La mandorla se genera de un marco vesical, de ahí la figura comprimida de la Virgen. (**Fig. N° 226 d**) Asimismo, la configuración de la tradición de las cajas de imaginero marianas presenta una carga simbólica que aunaba dos tradiciones, la europea y la americana. Normalmente la mandorla surge del marco vesical, la *vesica piscis* es la intersección de dos círculos, que da una forma geométrica que recuerda un pez. Pero en el arte tardomedieval aparecen otros tipos de mandorlas en la representación de la mujer vestida de sol o *mulier amicta sole*, la Mujer rodeada de sol que aparece en el Apocalipsis. (von Wobeser 2015:178)<sup>108</sup>. Von Wobeser menciona que la iconografía de la Virgen de Guadalupe es de origen flamenco alemán, (2015, p.178) lo que indicaría la difusión de las estampas sobre el tema en el Nuevo Mundo. Las mandorlas flamígeras analizadas geométricamente por la autora se originan de circunferencias y tienen forma ovoide, distinta a la típica representación que aparece en el arte románico.

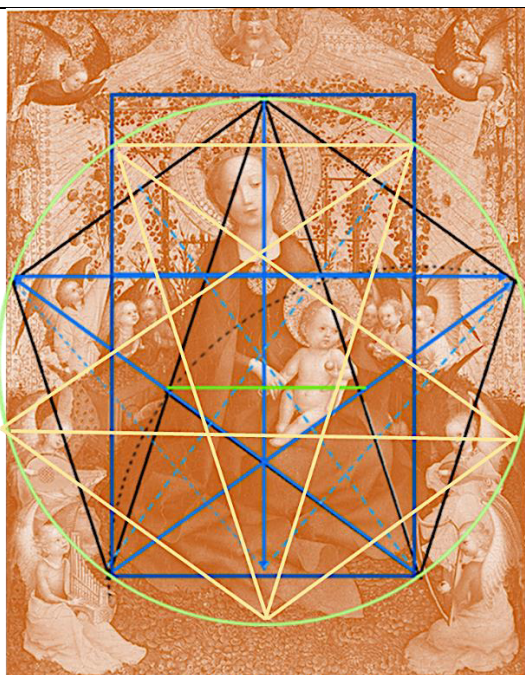


Fig. N° 227 b

**Fig. N° 227 b**

Doble pentalfa

Diseño según Bouleau, 2006, p. 69

Realizado por Magaly Labán



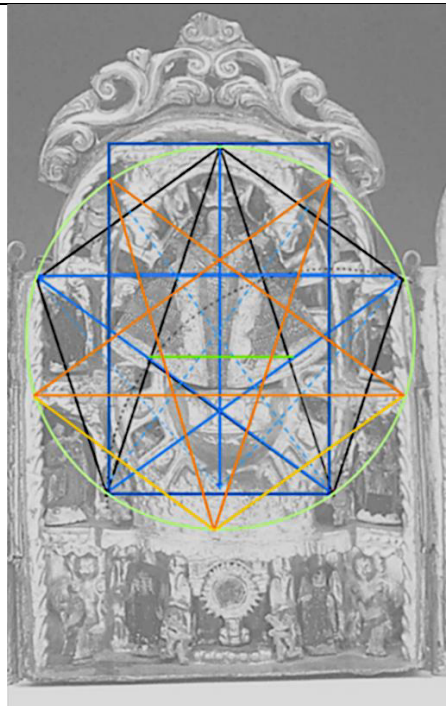
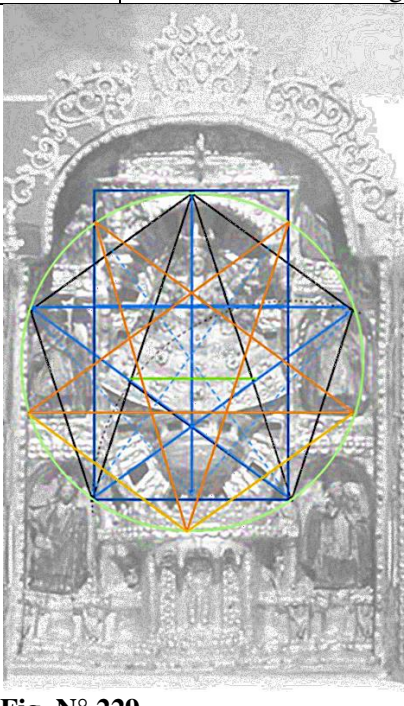
Fig. N° 227 a

**Fig. N° 227 a**

*Madonna of the Rose Bower*, c. 1440 – 1442,  
dimensiones: 50.5 x 40 cm. WALLRAFF-  
RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION  
CORBOUD. Photo: Rheinisches Bildarchiv Köln  
Recuperado de  
<https://www.wallraf.museum/en/collections/middl>

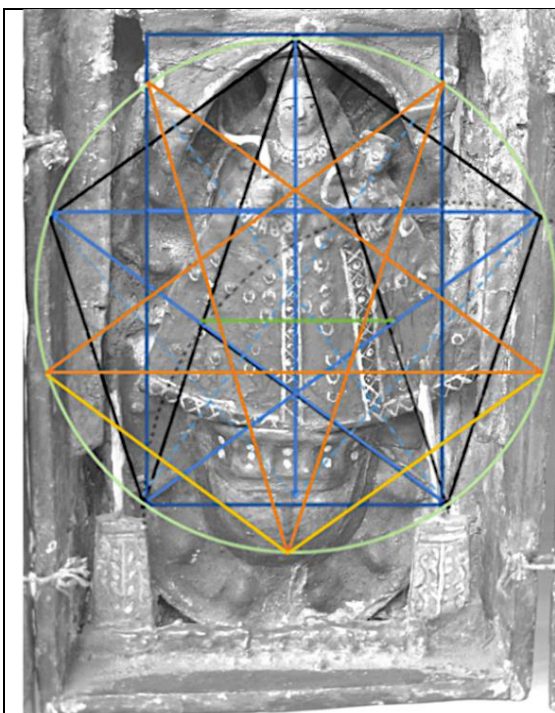
<sup>108</sup> Este tema lo volveremos a tocar en el capítulo IV.



e-ages/masterpieces/stefan-lochner-madonna-of-the-rose-bower/the-highlight/	
	<p><b>Fig. N° 228</b>  <i>Retablo portátil</i>          Siglo XVII          España colección particular          Esquema de doble pentalfa          Diagrama de Magaly Laban</p>
	<p><b>Fig. N° 229</b>  <i>Retablo portátil de la Virgen de Copacabana</i>          Siglo XVII          MALI          Esquema de doble pentalfa          Diagrama de Magaly Laban</p>

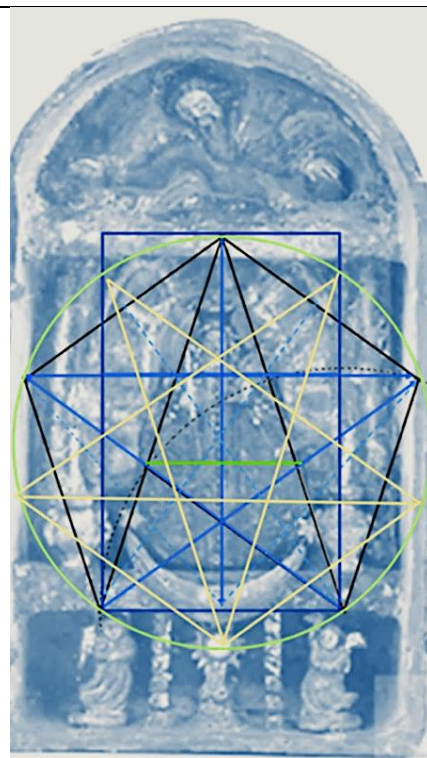
Según algunos autores, el arco apoyado sobre impostas que se relaciona al cuadrado y al círculo señala la elevación espiritual y el triunfo sobre los sentidos y la materia. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 135) Estos elementos coinciden con la idea de la Virgen, como triunfadora sobre la sensualidad, la materia y la carne. Para el análisis de las cajas de imaginero de Chucuito y algunos sanmarkos, seguiremos los postulados de Bouleau que analiza la Virgen del Rosal de Stephan Lochner (**Fig. N° 227 a**), mencionando el uso de una circunferencia y dos pentágonos inscritos en ella, porque de la trama de la doble pentalfa o pentagrama sale la pérgola y el muro (Bouleau, 2006, p. 69). Por las características de la obra estaría en la tradición gótica internacional. Siguiendo la gráfica y descripción del autor (**Fig. N° 227 b**) aplicamos la doble pentalfa en algunas cajas de imaginero y retablos de Copacabana y comprobamos que se ajustan a su trama áurea, porque la distribución de los espacios sigue este ordenamiento que combina el pentágono y la circunferencia. En los retablos portátiles de caja de plata del siglo XVII se muestra que el esquema ocupa el ancho del retablo, y distribuye el espacio de la guardamalleta, la mandorla, la peana y la Virgen, asimismo los cuerpos y calles del retablo. (**Figs. N° 228, 229**) La doble pentalfa la utilizamos en dos cajas de imaginero de la colección Solari que han conservado la mandorla. Una presenta la peana, la guardamalleta y las puntas de la pentalfa coincidentes con la guardamalleta y la peana. (**Fig. N° 230**) Otra caja de imaginero de tres registros desiguales





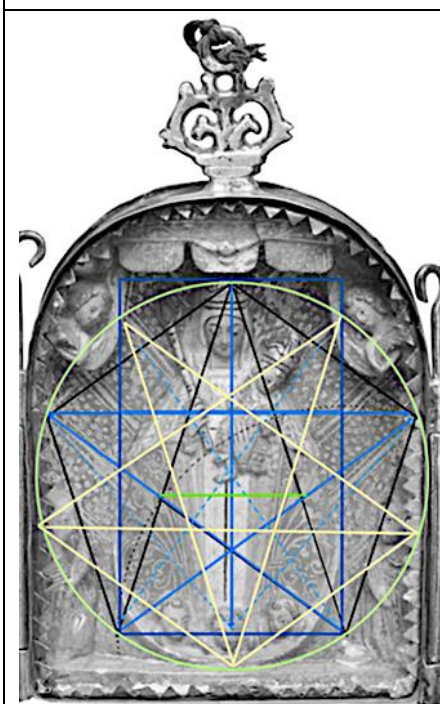
**Fig. N° 230**

**Fig. N° 230**  
Caja de imaginero chucuiteña, tipo A.  
Esquema de doble pentalfa  
Colección Mari Solari  
Diagrama de Magaly Laban



**Fig. N° 231**

**Fig. N° 231, 231 a**  
Caja de imaginero chucuiteña, tipo B.  
Esquema de doble pentalfa  
Colección Mari Solari  
Diagrama de Magaly Laban  
Fig. N° 231a  
registro inferior marco de raíz de cinco  
Diagrama de Magaly Laban



**Fig. N° 232**

**Fig. N° 231 a**

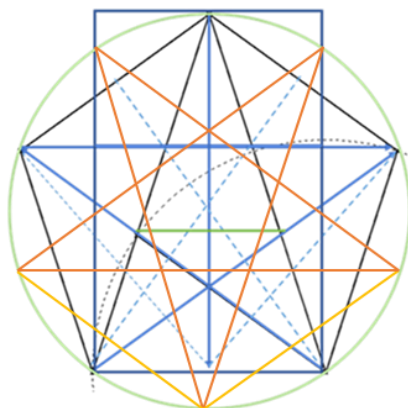
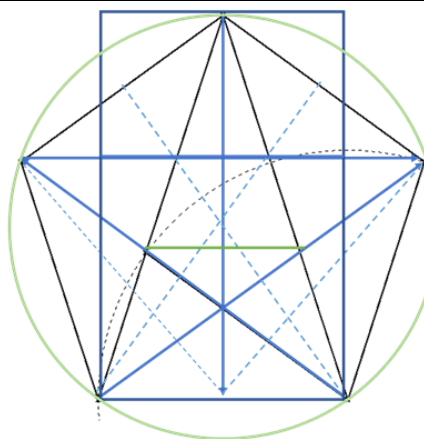


**Fig. N° 232**  
Retablito de la Virgen de Copacabana  
Virreinato del Perú  
Siglo XVII  
Doble pentalfa  
Diagrama de Magaly Laban

presenta la mandorla, la media luna y la custodia; la doble pentalfa coincide con ellos y con dos ángeles diminutos que se han comprimido para encajar en un submarco de raíz de cinco, impuesto por el registro inferior. (**Fig. N° 230, 231 a**) En un retablito de Copacabana la utilización de elementos simétricos, donde el ritmo es dado por la distribución equidistante, sigue el esquema de la doble pentalfa y nos parece especialmente útil para señalar las ubicaciones de los personajes que acompañan a la Virgen, así como condiciona las dimensiones, siguiendo la perspectiva jerárquica de tamaños. (**Fig. N° 232**)

Ghyka menciona la obra de Villard de Honnecour, que realizó ilustraciones en las que la geometría planteaba una manera de comprender las formas, y usó la pentalfa o pentagrama en el rostro y en el cuerpo humanos (Ghyka, 1978, p. 65). El simbolismo del número cinco, denominado *péntada invencible* por los pitagóricos, era el número reservado a la diosa Afrodita. Además, el pentágono y específicamente el pentagrama, fue considerado símbolo de la vida, de la salud y la euforia. (Ghyka, 1979, p. 151) El uso del número cinco, la pentalfa y el pentágono se relaciona al misticismo del mundo antiguo y medieval, por ello generalmente cuando presentan remate, la caja mariana termina en arco de medio punto o pentalobulado. Según Chevalier y Gheerbrant el pentagrama era denominado igual que la diosa griega Hygieia, deidad de la salud. El pentagrama o pentagrammon fue usado desde la Antigüedad, teniendo un variado significado: lo masculino y lo femenino; el microcosmos o el hombre; el matrimonio, la felicidad y la perfección. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 811) Además, el pentagrammon simboliza la armonía universal y es considerado de carácter benéfico. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1020)

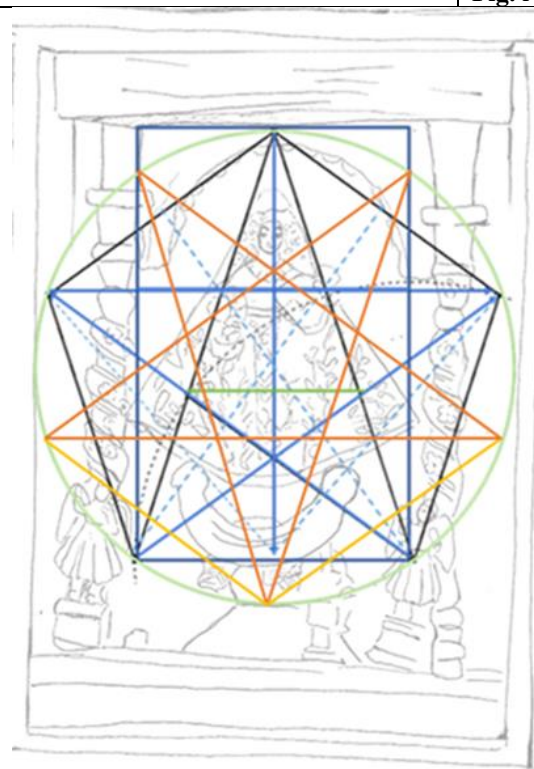
Dentro de un pentágono regular se puede inscribir una o dos pentalfas (**Fig. N° 233 a, b**), usaremos ambos esquemas para el análisis de las cajas de imaginero:

**Fig. N° 233 a****Fig. N° 233 b****Fig. N° 233 b**

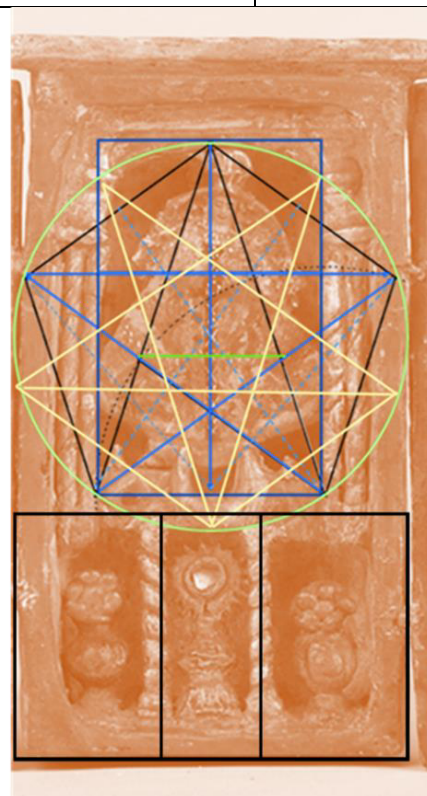
Rectángulo áureo y  
pentalfa  
Realizado por Magaly  
Labán

**Fig. N° 233 a**

Esquema de doble  
Pentalfa  
Diseño según Bouleau  
2006,(p. 69.  
Realizado por Magaly  
Labán

**Fig. N° 234 a**

Caja de imaginero de Chucuito  
Colección Apesteagua -MASM  
Tipo B  
Esquema de doble pentalfa  
Diagrama de Magaly Laban

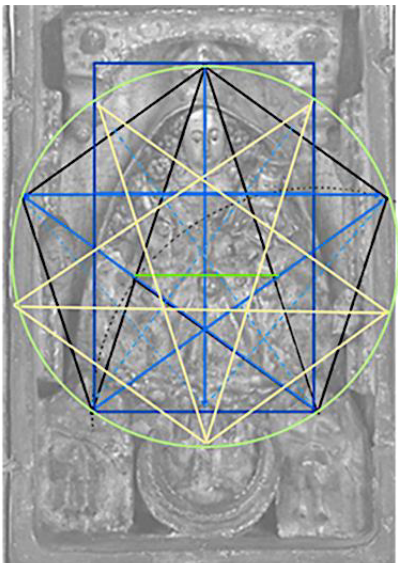

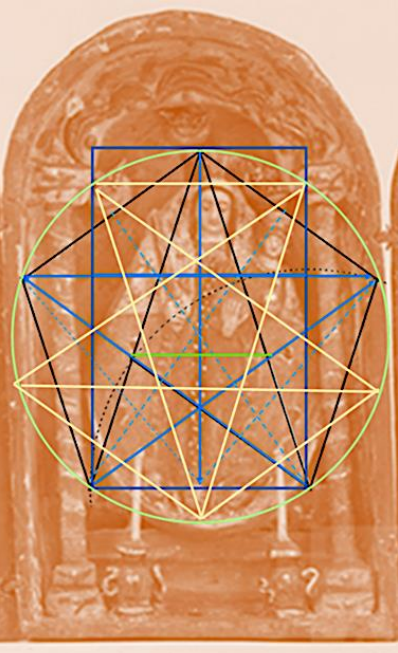
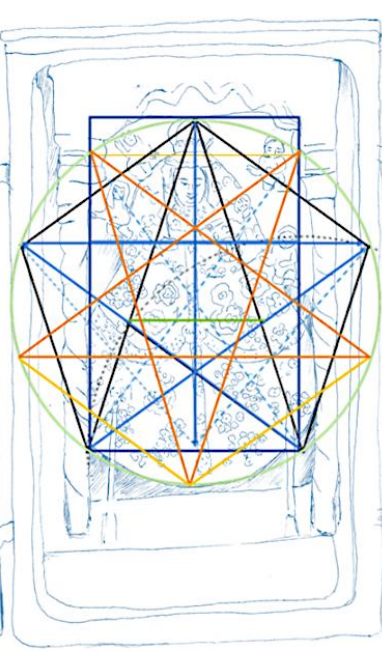
**Fig. N° 234 b**

Caja de imaginero de Chucuito  
Tipo A  
Colección Mari Solari  
Esquema de doble pentalfa  
Diagrama de Magaly Laban: doble pentalfa y  
rectángulo áureo.

Probamos el esquema de la doble pentalfa en cajas de imaginero de Chucuito que no presentan la mandorla, tomando siempre como referencia el ancho de la caja para el diámetro de la circunferencia que contiene la doble pentalfa. En la caja de imaginero del MASM, de un único registro, la doble pentalfa cae sobre el baldaquino, los ángeles y la peana de la Virgen, confirmando la distribución áurea de los espacios. (**Fig. N° 234 a**) En la pequeña caja de Chucuito de tipo A, de doble registro, se ha representado a la Virgen en la parte



superior, ahí colocamos la doble pentalfa y su altura llega a la corona de la Virgen y descende hasta la media luna creciente. El marco de la caja es de raíz cúbica, pero la distribución del registro inferior es un rectángulo áureo descompuesto en dos espacios de oro y un rectángulo alargado. Las columnas entorchadas coinciden con las líneas de la descomposición del rectángulo de oro y en los espacios se ha colocado los florones y la custodia.

 <p><b>Fig. N° 235 a</b></p>	 <p><b>Fig. N° 235 b</b></p>	<p><b>Fig. N° 235 a</b> Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria. Tipo A Colección Liébana Diagrama de Magaly Laban</p> <p><b>Fig. N° 235 b</b> Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria. Tipo B Colección Luza PUCP Diagrama de Magaly Laban</p>
 <p><b>Fig. N° 235 c</b></p>	 <p><b>Fig. N° 235 d</b></p>	<p><b>Fig. N° 235 c</b> Caja de imaginero de Chucuito Tipo B Colección Mari Solari Diagrama de Magaly Laban</p> <p><b>Fig. N° 235 d</b> Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria. Tipo B Colección Luza PUCP Diagrama y dibujo de Magaly Laban</p>

En la (Fig. 235) hay cuatro cajas de imaginero de Chucuito, tres del tipo B (Fig. 235 b, c, d) y una del tipo A (Fig. N° 235 a). Las del tipo B, destacan por presentar un baldaquino



con columnas entorchadas, no presentan uniformidad en la representación arquitectónica, tienen diversos arcos, uno es festoneado y otro escarzano. Pensamos que primero se colocaba la Virgen y luego el baldaquino, el cual era una pieza a molde. Las tres cajas son de pequeñas dimensiones y se mantiene la presencia de ángeles o querubines en alabanza a Nuestra Señora.

Al colocar la doble pentalfa en estas cajas, se observa que la circunferencia contiene a la Virgen y la luna creciente, asimismo los ángeles guardan relación con las líneas y vértices de las pentalfas. Por las obras observadas en diversas colecciones, consideramos que la proporción entre la cabeza y la altura de la Virgen, sin incluir la corona, puede oscilar entre las cuatro y media a siete cabezas. Las cajas de imaginero, sean del tipo A o B de diversas facturas, técnicas y materiales, mantienen la convención en la representación de la Virgen de Copacabana, ella siempre encaja en una circunferencia, aunque para ello su cuerpo tenga que comprimirse. (Fig. 235 a) En todas destaca la belleza del rostro y la mirada baja.



Fig. N° 236

Otra caja de imaginero (Fig. N° 236) que pudimos apreciar en el taller de restauración de Ayaviri- Puno es del siglo XVIII, por la técnica del *achurado de plata* según los

conservadores<sup>109</sup>. Es de reducidas dimensiones, no presenta exteriormente diseño, su marco es de dos rectángulos áureos más dos rectángulos.



**Fig. 236 d; Figs. 236, a, b, c, d**

*Caja de Imaginero de la Virgen de la Candelaria*  
Lugar de Ubicación: Taller de Restauración Ayaviri-Puno  
Datación: Siglo XVIII-XIX  
Maguey y pasta



**Fig. N° 236 a**

**Fig. 2 36 d**  
Caja de imaginero exterior  
Detalle  
238 a



**Fig. N° 237 c**  
Detalle Virgen de la Candelaria



**Fig. N° 236 b** (puerta derecha)



**Fig. N° 236 c** (puerta izquierda)



**Fig. N° 238 c**

**Fig. N° 237 c**

*Santos Patrones y Virgen*

Colección Elvira Luza

Materiales: sobre sarga y yeso. Recuperado de:

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/70736/167-3546.JPG?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>109</sup> Desconocemos la técnica mencionada por la restauradora, ella era de nacionalidad alemana, y fue quien dató la obra como del siglo XVIII, en razón de la mencionada técnica. No nos fue posible encontrar información sobre la técnica de *achurado de plata*. La figura de la Virgen presentaba líneas en el traje que imitaban los drapeados de la escuela cusqueña, por ello tal vez se refiere a la técnica del esgrafiado sobre plata que era usual en las cajas de imaginero. En la técnica del dibujo, *achurado* es sinónimo de tramado, que sirve para dar volumen a un objeto. Los restauradores indicaron que la obra debió ser confeccionada en otra zona, ya que el maguey no es usual en la región de Puno.





Fue confeccionada en maguey, material no nativo de la zona. Además, en las puertas se ha representado a san Marcos y san Juan Bautista, el estilo pictórico es similar a los primitivos cusqueños, por ello debió ser confeccionada en Cusco, (**Figs. 236, 236 a, b, c**) y existe similitud entre la caja de imaginero y la (**Fig. N° 237 c**), simulación del brocateado o esgrafiado del traje de la Virgen. La obra es inusual, siendo la única caja de imaginero que hemos tenido ocasión de observar con esas características, las puertas recuerdan a los santos del sanmarkos y los trabajos de campo de los primitivos cusqueños. La presencia de san Marcos, patrono del toro en los Andes peruanos y san Juan Bautista son una constante en la pintura campesina cusqueña. Al observar la obra nos percatamos que san Juan Bautista es de mayor tamaño que Marcos, ambos santos imberbes con un nimbo delineado de rojo y un adorno. En algunas obras de trabajos de campo se los representa con el mismo nimbo. Al analizar la obra *Santos Patrones y Virgen* (**Fig. N° 237 c**), se advirtió los mismos nimbos con el adorno en rojo. Aunque en la pintura los santos llevan barbas, la representación es similar, por ejemplo: el cordero que sostiene san Juan Bautista tiene las piernas juntas e igual postura, con las piernas desnudas y de perfil del Bautista. Mientras san Marcos lleva túnica y pluma verde, igual que en la caja de imaginero. A pesar que no se ve al toro a sus pies, cerca aparece uno. Asimismo, la representación de santos imberbes aparece en otra pintura campesina. (**Fig. N° 238 a**) En este caso san Juan Bautista es lampiño, con nimbo rojo, el cordero y la cruz verde. La representación en verde de la túnica y la cruz aluden a la vida. Una característica del estilo de los primitivos cusqueños era la tendencia a realizar la nariz de perfil y los ojos de frente, las cejas delgadas y ligeramente arqueada, los ojos muy juntos,



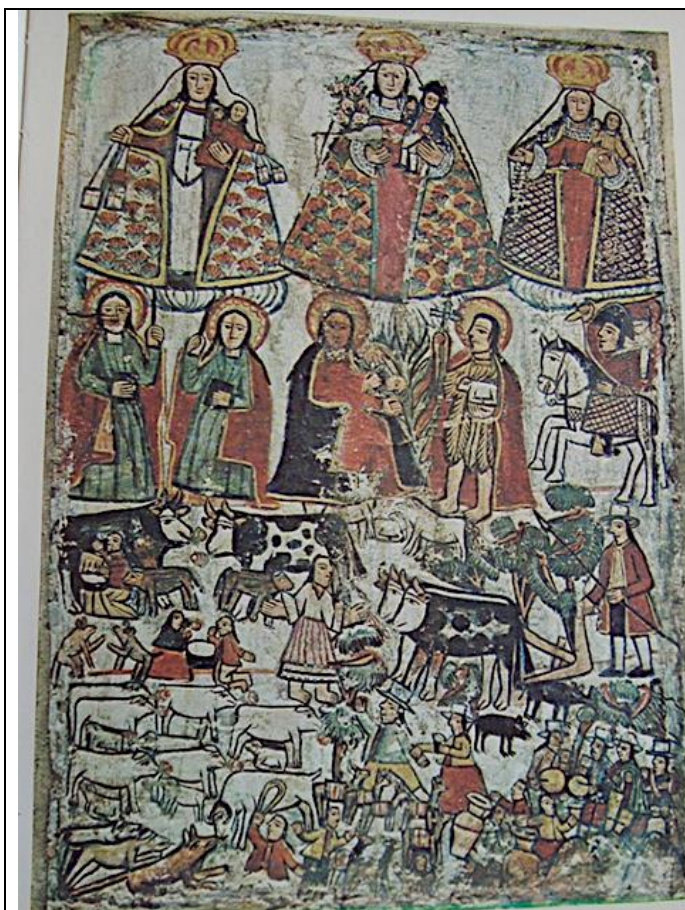
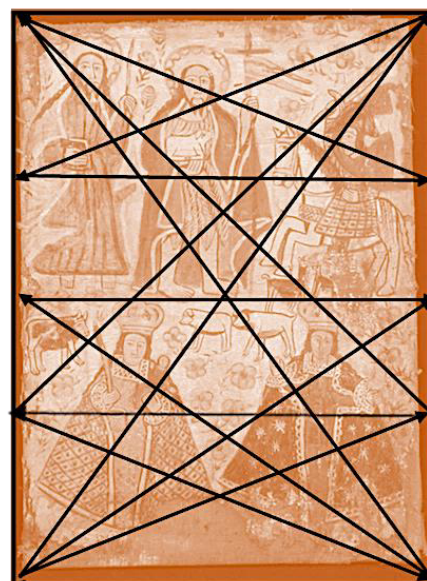


Fig. N° 238



**Fig. N° 237 d**  
Trama armónica de rectángulo cordobés

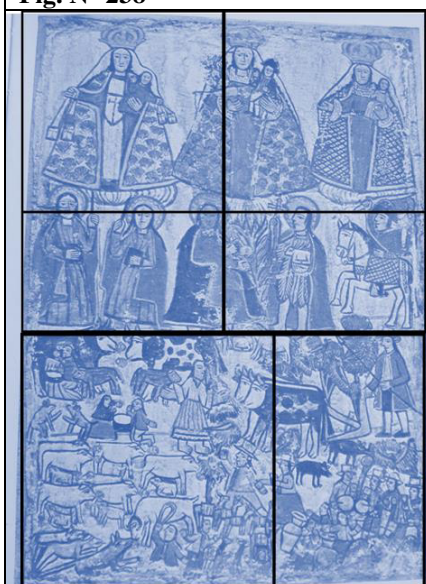


Fig. N° 238 a

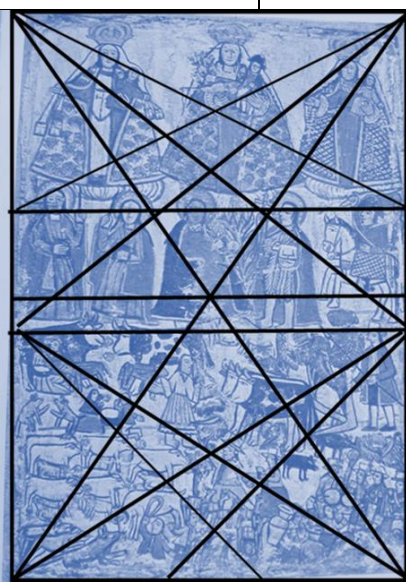


Fig. N° 238 b

**Fig. N° 238, 238 a, b, c**  
*Virgenes y santos patronos*  
Macera (1979) *Pintores*  
*Populares Andinos.*  
Diagramas Magaly Labán

**Fig. N° 238 a**  
Marco de tres rectángulos  
áureos

**Fig. N° 238 b**  
Trama de tres rectángulos  
áureos

en algunos casos daba la impresión de padecer de estrabismo. Además, la frente estrecha se da en las representaciones de fines del siglo XIX. La coloración del fondo de la caja de imaginero y de las puertas es amarilla, como las de Chucuito, y el bordeado rojo. El delineado de los santos y la Virgen es de tono oscuro, casi negruzco, lo cual es poco usual



en las obras de inicios y mediados del siglo XIX. La Virgen porta al Niño, su ropaje es triangular, con corona, velo y bajo sus plantas una luna, lo cual podría indicar que es la Virgen de la Candelaria o la Inmaculada, pero consideramos que sería la Candelaria o Purificada, dado que hemos visto varias pinturas similares de esta advocación en Cusco.

También en los registros de obras sustraídas de las iglesias cusqueñas aparecen pinturas de la Virgen de la Candelaria, varias pertenecen a iglesias rurales. Por ello, consideramos que el culto de la Candelaria o Purificada gozó de enorme difusión. La caja que analizamos es de un solo registro, en la parte superior dos santos identificados como san Antonio, en la inferior dos ángeles que sujetan algo con las manos, podría ser el arcángel san Rafael con el pez. La presencia de san Antonio es usual en algunas cajas de imaginero de Chucuito, pero inusual que se represente a san Marcos y san Juan Bautista, ellos suelen aparecer en el sanmarkos como figuras talladas o de pasta.

Las pinturas de los primitivos cusqueños que presentan imágenes marianas, usualmente representan a las Vírgenes en la parte superior o en la inferior, asociadas a las escenas agropecuarias o trabajos de campo. En una pintura el marco es un rectángulo cordobés, las escenas surgen de su trama (**Fig. N° 237 c**), en cambio la otra pintura tiene por marco tres rectángulos áureos, marco usual en las cajas de imaginero de Chucuito y los sanmarkos. (**Fig. N° 238 a**) Asimismo, la trama de tres áureos determina la distribución de los espacios de las Vírgenes y los santos debajo de ellas, las escenas agropecuarias se distribuyen en un rectángulo áureo.



Macera (1979)<sup>110</sup> muestra una serie de retablos de filiación claramente cusqueña cuyas portezuelas ostentan santos de la Iglesia, y parecen estar realizadas en maguey. En las puertas de la caja de imaginero (**Fig. 239 a**), san Pedro y san Pablo están vestidos de manera similar, con túnica blanca decorada con volutas en la orla y ambos sujetan libros. Suponemos que las vestiduras sean el alba y sobre ella un manto. San Pedro lleva las llaves y en la cabeza una tiara papal rematada en cruz, que parece una corona; mientras san Pablo porta la espada y en su cabeza destaca un nimbo rojo-anaranjado. Por la posición de las puertas, deben pertenecer a la parte externa, cuando permanece cerrada la caja que, por su forma y la presencia de santos, podemos asociarla a las de Chucuito. En otra puerta (**Fig. N° 239 b**) dos santos. Uno de ellos es San Juan Bautista representado de perfil, identificado por sus vestiduras, la cruz y el cordero. Al visitar Cusco encontramos algunos retablos portátiles con pinturas en las puertas, pero ningún ejemplar como los reproducidos por Macera, que tampoco señala algún dato sobre su ubicación o a cual colección pertenecerían. Pero, considerando las imágenes y la caja de imaginero que encontramos en Ayaviri que fue dejada para restaurar y que se mantenía en uso en una comunidad altoandina, podemos afirmar que los primitivos cusqueños realizaron cajas de imaginero o retablitos portátiles para las comunidades altoandinas.

<sup>110</sup> Las obras mostradas, pertenecen al anexo de *Pintores populares andinos*.

**Fig. N° 240**

*Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria*

S. XIX

Madera, estuco y pan de oro  
26.80 x 17.30 x 5.80 cm

Colección de Mari Solari

Fotógrafo y diagramas:  
Magaly Labán

**Fig. N° 240 a**

Marco de rectángulo  
cordobés mas rectángulo  
Fig. N° 240 b

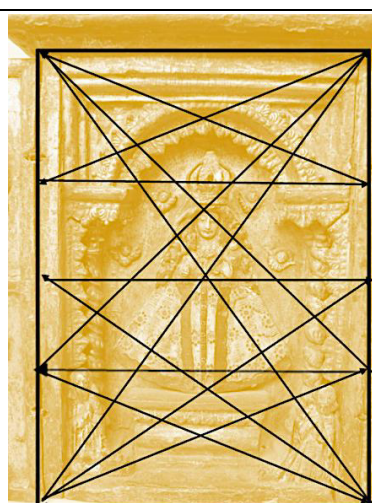
Marco de rectángulo  
cordobés

**Fig. N° 240 c**

Trama de rectángulo  
cordobés

**Fig. N° 240 d**

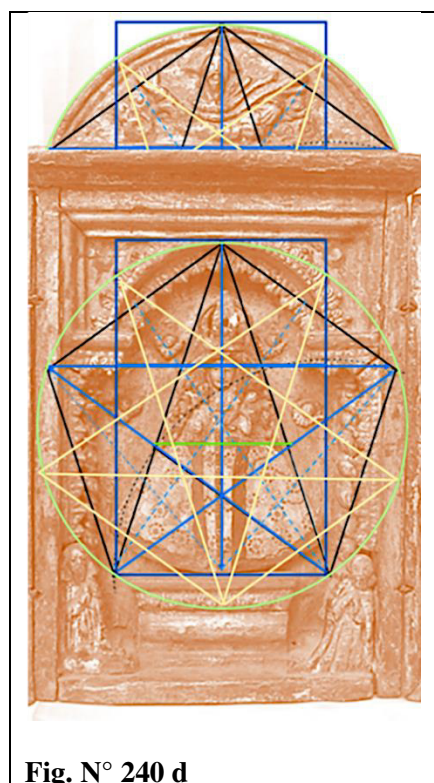
Doble pentalfa, y triángulo  
mas rectángulo áureo en el  
remate

**Fig. N° 240 a****Fig. N° 240 c****Fig. N° 240 b**

*La Caja de imaginero Virgen de Copacabana (Fig. N° 240)* es pequeña, datada en el siglo XIX. Está dedicada a la Virgen de Copacabana, la cual aparece en un nicho bajo un arco de medio punto, entablamento y dos columnas helicoidales. La caja remata en un arco rebajado, en el frontón la figura del Padre Eterno con nimbo triangular, en rompimiento de gloria. La estructura de la caja presenta dintel pronunciado. El extradós e intradós presenta adornos fitomorfos, igual que el guardapolvo. Además, en la parte superior del panel central dos flores.



La figura de la Virgen se posa sobre una peana, recreando una imagen devocional. El marco de la obra es un rectángulo cordobés más un rectángulo; un rectángulo es el marco del tímpano y un rectángulo cordobés configura la caja central de único registro, donde la línea del rectángulo indica la altura de los devotos arrodillados. (**Fig. N° 240 b**). La altura del baldaquino festoneado coincide con la trama cordobesa y la peana de la Virgen. A pesar del uso del marco cordobés, al colocar una doble pentalfa se observa similitudes con la proporción áurea, donde la Virgen se inscribe en un triángulo isósceles del pentágono regular. (**Fig. N° 240 d**) Técnicamente, está dorada en pan de oro, las imágenes presentan tratamiento de esgrafiado y se observa una base roja bajo el dorado, que podría ser bol



**Fig. N° 240 d**

de armenia, usual en la técnica del pan de oro y usado en Arequipa<sup>111</sup>. En el panel central, la Virgen de Copacabana ostenta corona dorada con simulación de piedras preciosas, cabellos cuajados de flores rojas, candil recto en la mano derecha y en la izquierda el Niño Jesús. Viste túnica dorada y manto, ambos con líneas rojas y decoración floral (punto o centro rojo y pétalos verdes), sus ropajes son tratados como los cuadros de la Escuela cusqueña, con esgrafiado, pan de oro y pintura al óleo. Su atuendo se completa con una gorguera celeste de flores blancas, la mirada es baja, la boca pequeña y la nariz recta. Hay cuatro querubines alrededor de la Virgen y dos santos penitentes con las manos juntas en acción de oración, con ropajes dorados y esgrafiados. El Niño Jesús está ataviado con túnica roja. En las portezuelas, en el registro superior de la puerta derecha: el arcángel san Miguel, vestido como militar, porta espada y escudo. En el Inferior: san José es representado como un hombre de mediana edad con la vara florida que se ha transformado en flores blancas, vestido con capa roja y túnica verde, está cargando al Niño. En la puerta izquierda: registro superior: ángel de la Guarda viste ropaje hasta las rodillas, con una mano toca la cabeza de un niño, y la otra señala al cielo. El niño, en acción de rezar, con las manos juntas y vestido de túnica dorada.

<sup>111</sup> Al visitar Arequipa en 2017, pudimos observar el proceso técnico de la aplicación del pan de oro en una vitrina del museo de Santa Teresa de Arequipa, como nos indicó el guía del museo.



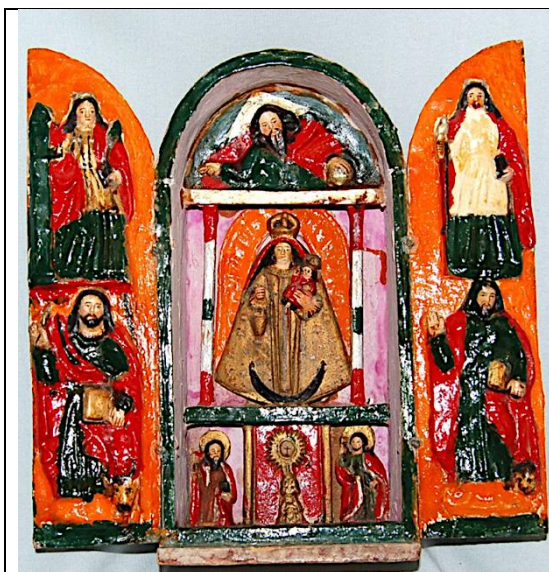


Fig. N° 242

Fig. N° 242

*Retablo de la Virgen de la Candelaria*

Circa 1940.

29.5 x 14.5 x 9.3 cm

Bolivia

Tomado British Museum de  
[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?searchText=virgin%20retablo&ILINK\[34484\]&assetId=842142001&objectId=642252&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=virgin%20retablo&ILINK[34484]&assetId=842142001&objectId=642252&partId=1)

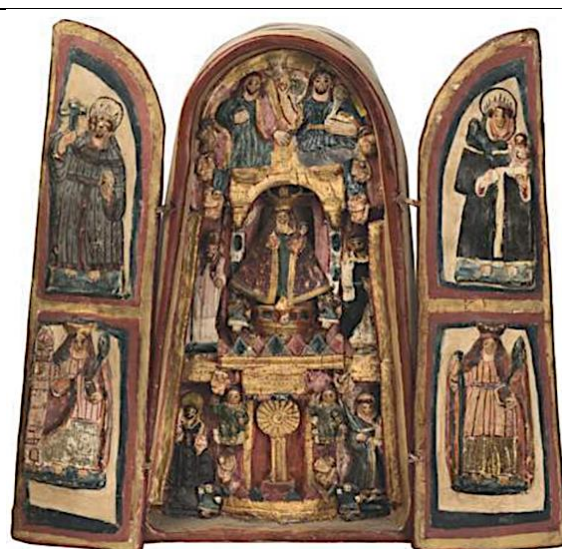


Fig. N° 241

Fig. N° 241

*Retablo de la Virgen de Copacabana*

Siglo XX

MALI-Colección Sara de Lavalle

Madera y pasta policromada

35x 39x9

En Colección Sara de Lavalle. *XXII Subasta anual de Arte 2017*, fig. 4, s/p.



Fig. N° 243

*Virgen Asunta*<sup>112</sup> (venerada en la provincia de Calca)

Hilario Mendivil

1968

Material: Pasta de yeso, madera.

Museo de Arte Popular de Cusco



Fig. N° 244

*Caja de Imaginero Virgen de Copacabana*

finis del XIX-inicios del XX

Museo Municipal Dreyer de Puno

Maguey, estuco y pasta policromada.

<sup>112</sup> La Virgen Asunta de Calca es Nuestra Señora de la Asunción, la cual no porta al Niño Jesús. En *Orígenes y devociones de la imagería virreinal*, se observa una escultura cusqueña de la Virgen de Calca del siglo XVIII, lleva las manos juntas y a las plantas una luna con tres querubines (Alayza y Torres etl., 2008, p. 62)

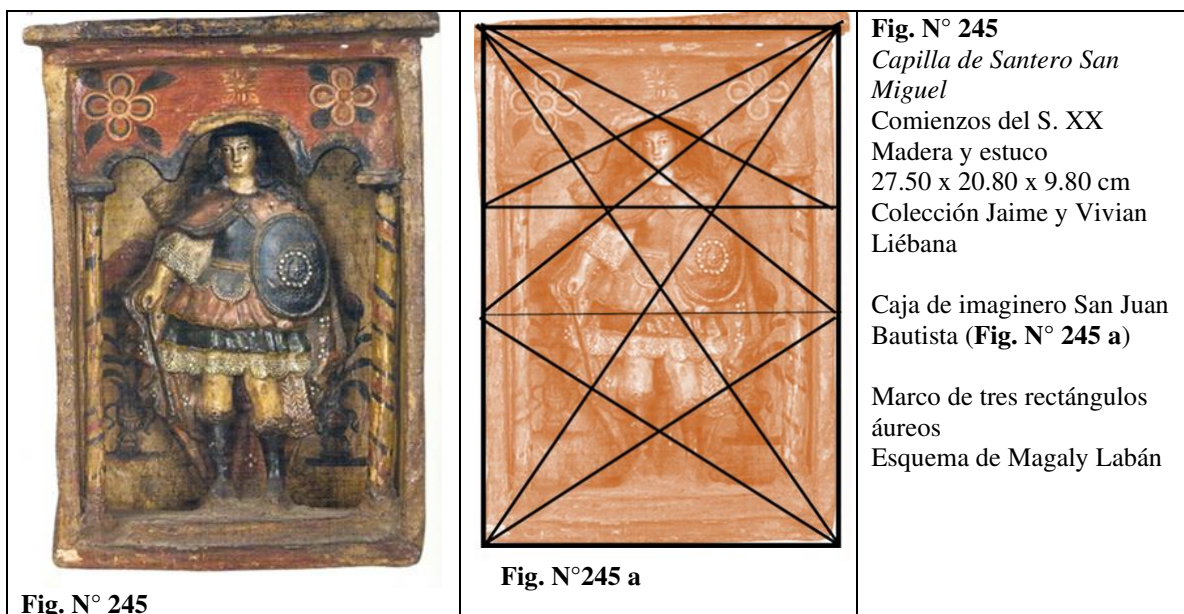
En el inferior santa Rosa con un arco de flores con el Niño Jesús, viste habito negro y crema, y lleva un rosario. Es una caja de imaginero de buena factura, de técnicas virreinales y manifiesta el aprendizaje y destreza de un imaginero formado en el epígono virreinal. Las dimensiones son similares a las cajas de imaginero de Chucuito tipo A, del siglo XIX. La iconografía de la Virgen de Copacabana de los retablos portátiles virreinales se ha mantenido, aunque no se observa la mandorla de espejería, por ello, la presencia del Ángel de la guarda, san José con el Niño, y el arcángel Miguel. Es de dimensiones semejantes a las obras virreinales del siglo XVII.

El *retablo de la Virgen de Copacabana*<sup>113</sup> (**Fig. N° 241**), confeccionado en madera y pasta policromada es de dimensiones 35 x 39 x 9 cm. Es una caja de imaginero con elementos de la iconografía de la Virgen de Copacabana de los siglos XVII-XVIII, donde está sobre una peana bajo un arco de medio punto y guardamalleta. En las portezuelas santa Bárbara, santa Catalina de Alejandría, san Antonio y un santo con cruz (posiblemente san Francisco de Asís). Su forma recuerda a la caja de imaginero del Museo Dreyer (**Fig. N° 244**) ya que ambas presentan arco de medio punto o peraltado y en el registro superior la Trinidad. Otro retablo del área boliviana, presenta 29.5 x 14.5 x 9.3 cm. cuando está cerrado. En las portezuelas aparecen las santas mártires y los evangelistas. Su inusual colorido y la presencia del Padre Eterno con nimbo triangular lo hacen único. En el Museo de Arte Popular del Cusco, observamos una obra de Hilario Mendívil, que es formalmente un tríptico abridero, en las puertas están representadas santas mártires, como santa Catalina y santa Bárbara; san Miguel arcángel y el ángel de la guarda o el arcángel Rafael. En el panel central se observa a la Virgen de la Asunción de Calca. Esta obra mantiene la iconografía en las puertas y la distribución del espacio de los retablos portátiles de los siglos XVII-XVIII. Por ello, suponemos que Mendívil debió haber observado un retablo portátil antiguo de la Virgen de Copacabana, el cual fue el referente de la obra.

### 3.4.1 Cajas de imaginero unipersonales y marcos áureos

Para estas cajas de imaginero, hemos aplicado el término “unipersonal” usado por Pablo Macera para mencionar los retablos de la Virgen de Cocharcas y san Antonio de imagen

<sup>113</sup> En *Colección Sara de Lavalle XXII Subasta anual de Arte 2017*, fig. 4, en el apartado Arte Colonial y tradiciones regionales, no tiene numeración el catalogo del MALI.



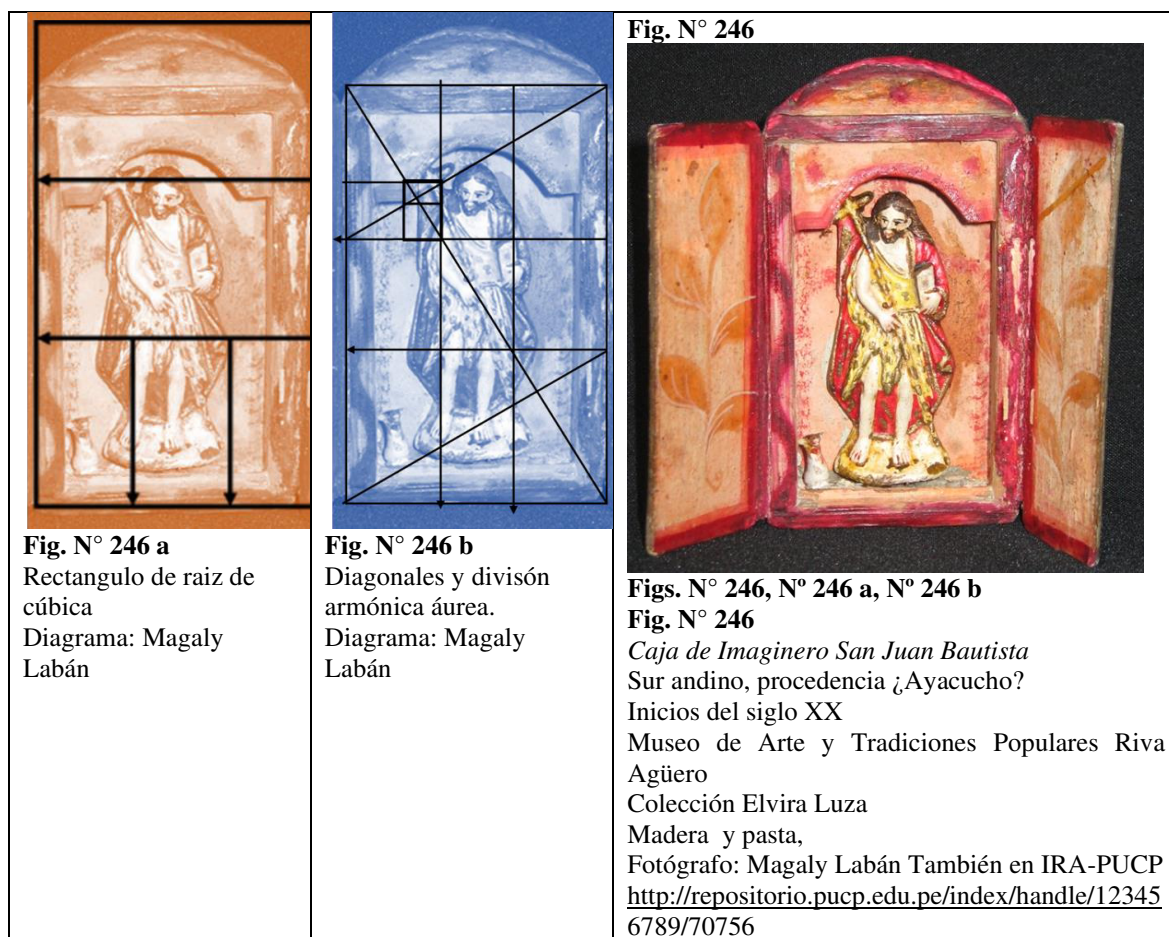
hagiográfica única y desarrollo vertical. (Macera, 2009, p. 185) Desde el siglo XVIII se tiene obras similares a las cajas de imaginero del siglo XIX, denominadas altares portátiles o retablos portátiles, dedicadas al apóstol Santiago, al Crucificado y a los santos. En el *Retablo con Santiago y dos evangelistas*,<sup>114</sup> atribuida a un taller de Cochabamba del siglo XVIII, se observa a Santiago ecuestre, flanqueado por san Lucas y san Juan Bautista, debajo de ellos cuatro vacunos (Brunn 2009: s/p) La presencia de las reses convierte a los santos en patronos de la ganadería. Destacan desde el siglo XIX, las cajas de imaginero de san Juan Bautista y san Antonio, era común su representación en relieves y pinturas. En las colecciones privadas Solari y Liébana hay cajas de imaginero unipersonales, capillitas de santero, sanmarkos de alabastro y cajones Sanmarkos.

La *Capilla de santero del Arcángel san Miguel* (**Fig. N° 245**) está presidida por el arcángel san Miguel, con ropas de soldado, peto azul, faldón con bordes de blondas blancas, bocamangas, y capa roja con bordes dorados. En la mano izquierda escudo y en la derecha un elemento no identificado (suponemos sería una espada) o bastón. En la cabeza se observa un sombrero, cabello largo oscuro, rostro ovalado, con cejas en arco y ojos oscuros, nariz recta, boca pequeña, imberbe. La vestimenta recuerda a los ángeles arcabuceros de la Escuela cuzqueña. En el fondo de la caja están pintados unos jarrones con ramas verdes, hojas verdes, y un botón de color rojo, no tiene remate, se ve un arco festonado trilobulado, soportado por

<sup>114</sup> En los anexos, numerado como: 9.6.10, se muestra retablos y capillitas de Santiago ecuestre como patrón del ganado, ninguna guardaba similitud con las sanmarkos, ni con las cajas de imaginero peruanas. (Brunn, 2009, p. s/p)



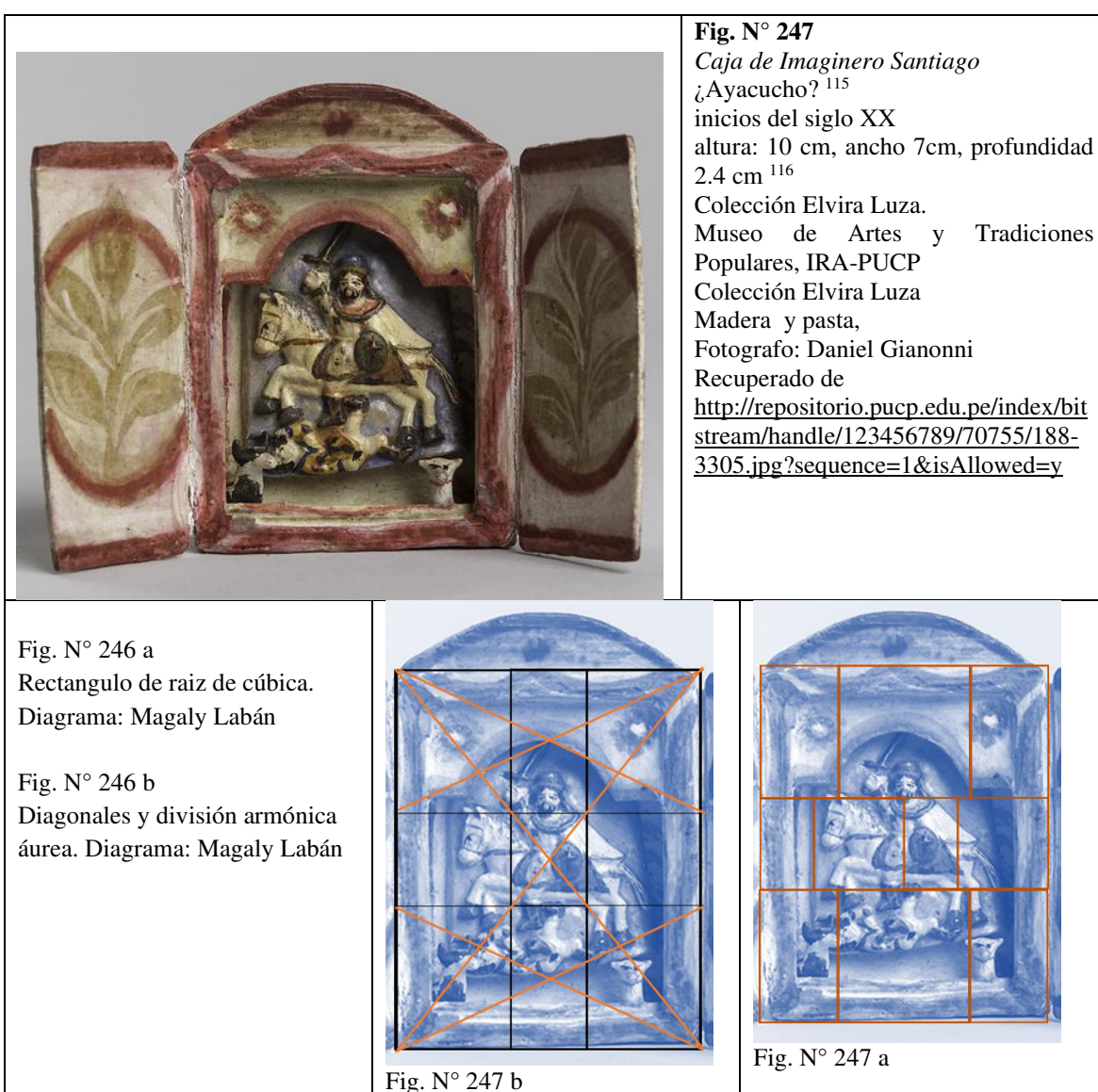
dos columnas lisas, destacan los tonos rojo y verde. El dosel es adintelado, con tres flores de color rojo y hojas verdes, fondo rojo. Esta capillita recrea una hornacina, además, no presenta portezuelas, por lo que sería un nicho. La obra está datada como de inicios del siglo XX, presenta un marco de tres rectángulos áureos, y al colocar una trama las diagonales recíprocas caen sobre el dosel trilobulado.



La *Caja de imaginero san Juan Bautista* (**Fig. N° 246**) es diminuta de aproximadamente 10 cm de alto. Tiene un único registro, donde aparece san Juan Bautista acompañado de una oveja. Las figuras son de pasta, presumiblemente realizada a molde. El santo mira en tres cuartos, mientras el cuerpo está de frente, su rostro es apacible, de cabello marrón y barba larga. En la mano derecha una cruz dorada, en la mano izquierda un libro. San Juan viste túnica amarilla dorada de cuello amplio, dejando al descubierto parte del pecho, lleva capa roja con borde dorado y pliegues rígidos. El marco general de la caja es un rectángulo de raíz cúbica, mientras el panel central es un rectángulo áureo. Al colocar la trama áurea, el cruce de la diagonal con la recíproca se ubica a la altura del doselete, al lado de la cruz. El fondo de la caja es de color ligeramente rosáceo con bordes rojos. La caja remata en arco



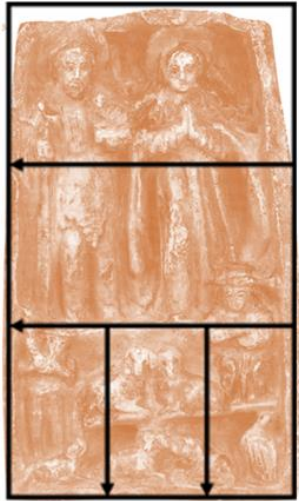
escarzano, sobre el santo un doselete con dos puntos rojos simulando flores rojas. Las batientes de las puertas presentan un diseño de ramas de color ocre anaranjado, con bordes rojos. Otra caja de imaginero similar con la advocación de Santiago Matamoros presenta gran semejanza con la de san Juan, pero en este caso el marco es dos rectángulos de raíz de cinco más dos rectángulos áureos (**Fig. N° 247 a**) el marco es inusual, pero es áureo, siendo muy cercano al rectángulo subármónico de  $2/3$ , que mantiene proporciones áureas En la (**fig. N° 247 b**), se realizó una leve variación al rectángulo subarmónico y se colocó una trama con las diagonales y sus recíprocas, las cuales encajaron en el intradós del doselete y configuran la altura de la figura de Santiago.



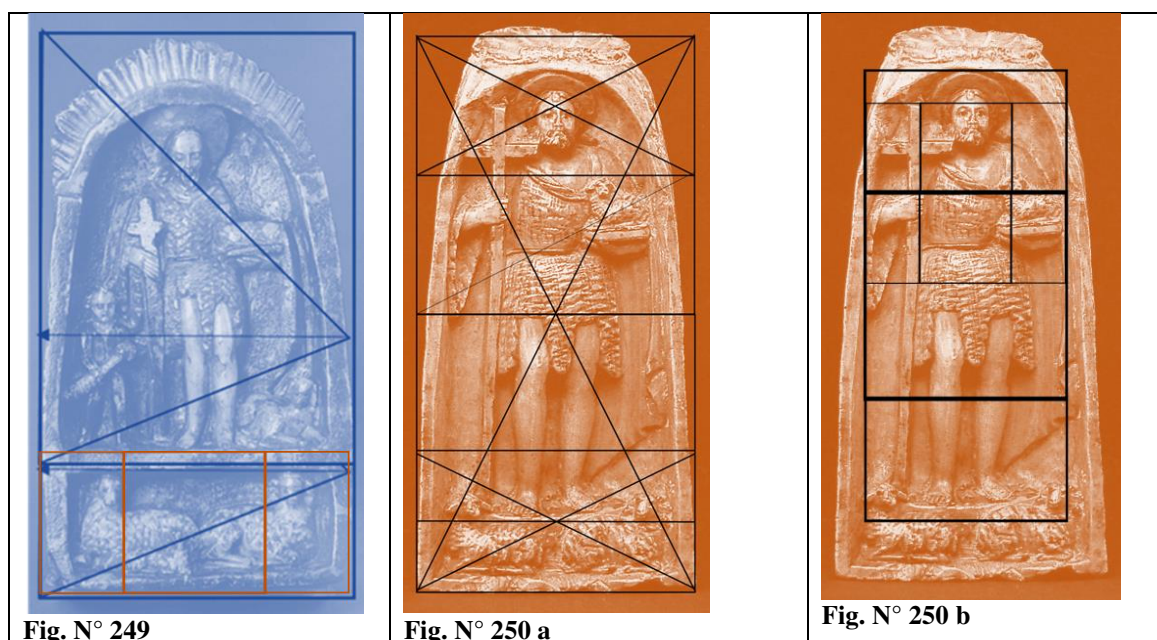
<sup>115</sup> En el catálogo de la exposición *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano* (2003) dice: procedente de Potosí, Bolivia, fig. N° 12. Como materiales se indica maguey, cartón y pasta. La misma obra aparece en el estudio de Mendizabal y se indica que procede de Potosí.

<sup>116</sup> Datos de la ficha técnica del *Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero*.

Por otro lado, las cajas de imaginero unipersonales se relacionan con los relieves. Al realizar la comparación de las capillas, cajas de imaginero y relieves se evidencia la tendencia al rectángulo áureo y al rectángulo raíz de cinco. En los relieves del siglo XIX se representa a san Juan Bautista como patrón de las ovejas, la altura de la talla se inserta en las proporciones áureas que salen del desplazamiento de rectángulos áureos, además las formas están contenidas en la ley del marco de la escultura. Por ser bajo relieves y no figuras exentas, guardan similitud con la pintura y, el hecho de que fueron policromadas, las volvía objetos de sumo valor, prestigio, poder ritual y religioso andinos que destacan por su belleza, las más antiguas son del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

<p><b>Fig. N° 248</b>  <i>Sanmarkos en alabastro</i>  San Juan Bautista y santa Inés.  Marco de raíz cúbica.  Diagrama: Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 249</b>  <i>Capillita de San Juan Bautista</i>  Rectángulo cordobés más rectángulo raíz de cinco.  Fotografía y diagrama de Magaly Labán</p>	<p><b>Fig. N° 250</b>  <i>Capillita de San Juan Bautista</i>  Fines del siglo XIX-inicios del siglo XX, 18 x8.5x3.5  Colección Liébana</p> <p><b>Fig. N° 250 a</b>, rectángulo raíz de cuatro con trama</p> <p><b>Fig. N° 250 b</b>, rectángulos raíz de cinco  Diagramas de Magaly Labán</p>	 <p>Fig. N° 248</p>
---	---	---

Un sanmarkos en alabastro (**Fig. N° 248**), formalmente parecido a un relieve y dedicado a san Juan Bautista y santa Inés, presenta como marco el rectángulo raíz de tres, esto se evidencia en que en dos tercios se ha colocado a los santos, y en el registro inferior músicos, cabras y ovejas. Destaca la repetición simétrica y a pares de los músicos y animales. El sanmarkos estaría dedicado a la protección de ovejas y caprinos, dado que san Juan es considerado patrón de las ovejas y santa Inés protectora de las cabras. Las capillitas de san Juan Bautista, patrón y abogado de las ovejas, son las más recurrentes, son los antecedentes de las cajas de imaginero dedicadas al santo. Mientras que las cajas de imaginero del Bautista son del siglo XIX, los relieves y capillitas se remontan a fines del siglo XVIII. En la colección Liébana se tiene dos capillitas denominadas en algunos casos como retablos o piezas de retablo, son de reducidas dimensiones, inferiores a 20 cm. Ambas presentan forma



irregular, siendo más anchas en la base que en la parte superior, semejan nichos con un intradós próximo al arco escarzano y con un adorno en la parte superior de la pieza.

En la (**Fig. N° 249**), el marco es un rectángulo cordobés más un rectángulo raíz de cinco: en un rectángulo cordobés el cuerpo de san Juan Bautista y en un rectángulo raíz de cinco las dos ovejas que se tocan por las ancas. Mientras las ovejas se ven más estilizadas, san Juan Bautista se ha comprimido para adaptarse al marco impuesto por el rectángulo cordobés. En cambio, en la otra capillita, san Juan está representado con mayor realismo y su proporción es aproximada a seis cabezas debido a que la capillita tiene como marco un rectángulo de raíz de cuatro. Usando las diagonales y sus recíprocas realizamos la trama del rectángulo: las recíprocas inferiores coinciden con la distribución simétrica y el espacio de las ovejas; el cuerpo del santo se puede inscribir en un rectángulo raíz de cinco. La cruz y la cabeza de la oveja en la descomposición del rectángulo raíz de cinco en un rectángulo de cuadrados giratorios. (**Fig. N° 250 a, b**)

Esta (**Fig. N° 250**) ha sido denominada pieza de retablo, aunque por sus características, creemos que no es una figura de un sanmarkos, sino una pieza independiente. Aparece en *La piedra de Huamanga* (p.145, fig. 201). Podría considerarse un relieve o una capillita, aunque preferimos utilizar el término capillita. Las capillas fueron oratorios privados y las capillitas serían pequeñas capillas. (Labán, 2016, p. 96) Para una clasificación más detallada sobre las cajas de imaginero y los retablos portátiles véase Labán (2016)

### 3.5 Los cajones religiosos o cajas de santos

Según Gisbert, en Copacabana se realizaron pequeños retablos con la imagen de la Virgen que guardan similitud con los sanmarkos (Gisbert, 2008, p. 160). Al observar la fotografía de un retablito portátil consignado como retablo popular<sup>117</sup>, vemos dos pisos y en cada piso una imagen de la Virgen de Copacabana con varias imágenes de san Antonio. Estas obras son muy diferentes a las cajas de imaginero de Chucuito y los sanmarkos. Existieron varias rutas comerciales de circulación de los retablos portátiles, cajas de imaginero y sanmarkos, también en Chile.

La gran variedad de retablos, imaginería y orfebrería dan cuenta de lo fecundo de los talleres del sur peruano, que dentro del eje Arequipa-Tacna-Arica o bien Potosí Cochabamba- La Paz- Arica, surtían las capillas de objetos de arte religioso para uso litúrgico, devocional o mobiliario. (Moreno y Pereira, 2011, p.16)

Estos caminos de la plata en el sur peruano también eran rutas del transporte de objetos litúrgicos. En la iglesia *Virgen Inmaculada Concepción*, ubicada en el pueblo de Putani, en el altiplano de Arica y Parinacota, también se encuentran retablos portátiles. (Moreno y Pereira, 2011, p.16) Estos presentan similitudes con las cajas de imaginero de Chucuito y las cajas de santos argentinas. Odone estudia seis cajas de santos que fueron transportadas hasta los pueblos de Antofagasta, donde sus pobladores se dedicaban a la ganadería. Las cajas de san Antonio provenían de la zona de Quetera en Sud- LÍpez en Bolivia. Es importante acotar la existencia de un circuito de arrieraje durante los siglos XIX y XX de Sud-LÍpez y Sud-Chichas, ambos en Bolivia, con Tucumán en Argentina. (Odone, 2019, pp. 651, 653) La autora recoge testimonios donde se rememora cómo se solía pedir a san Antonio por: la abundancia del ganado, la prosperidad y abundancia de la familia, y el regreso de los animalitos perdidos. A estas cajas de santos, como las denomina, los pobladores de Estación San Pedro las llaman urnas (Odone, 2019, pp. 655-656), aunque formalmente se asemejen a una caja de imaginero o un tríptico. Los pobladores de las punas de Jujuy eran devotos de la Virgen de Copacabana, antiguamente los arrieros argentinos llegaban a Lima y en su travesía pasaban por la Paz (Alto Perú) y Puno (Perú), visitando el santuario de la Virgen de Copacabana, así los arrieros llevaron el culto mariano de Copacabana a las punas argentinas. (Carrizo, 2010, 77/82) González (2003) ha estudiado diversas urnas, retablos y nichos y establece los antecedentes del culto jujuneño. Existen objetos similares a los retablos

---

<sup>117</sup> En La difícil inserción de las culturas: el arte, Retablito proveniente de Copacabana, datado en el siglo XIX, fig. n° 4, p.159, fotografía de Teresa Gisbert. (Gisbert, 2008, p. 159)



portátiles en la puna de Jujuy, llamadas urna –retablo de forma similar a los especímenes Chucuiteños y a los bolivianos.

Las cajas de Jujuy son clasificadas en:

Urna abierta o vidriada: es una urna de paredes de vidrio, que alberga una imagen cristiana generalmente de vestir, con columnas y puede tener remate. (González 2003, pp. 143-144)

Urna cerrada: ostenta puertas, escasa profundidad en la caja central, contiene imágenes hagiográficas cristianas y es de factura sencilla. Puede tener dos puertas como retablo portátil abridero o solo una puerta. Tiene sus antecedentes en los sagrarios y los altares portátiles virreinales. Se subdividen en urnas- camarín y urnas –retablo.



**Fig. N° 252**

*Virgen de Copacabana*  
Iglesia de Humahuaca.

Talla en su altar, vestida y aderezada.

Recuperado de:

<https://udayton.edu/imri/mary/s/shrines-in-argentina-locations/jujuy.php>



**Fig. N° 251**

*Virgen de Copacabana*  
Iglesia de Humahuaca.

Talla original  
1640

Las primeras son comunes en Jujuy, mientras que las urnas-retablo presentan una arquitectura en miniatura de calles y cuerpos de retablo de altar, son de escasa profundidad y ostentan dos puertas, están inspiradas en los retablos portátiles virreinales, siendo versiones populares de ellos y según su manufactura serían de mayor antigüedad. (González 2003, pp. 148-149) Alrededor de 1630, el encomendero Juan Ochoa de Zarate, el padre Pedro de Abreu<sup>118</sup>, y el curaca de Omaguaca, antes de 1634 lograron la construcción de la primera iglesia de Humahuaca. Ese mismo año se fundó la Cofradía de la Virgen de Nuestra Señora de Copacabana, que funcionó hasta 1681. (Zanolli, etl., 2010, p. 5) Gisbert menciona la devoción a la Virgen de Humahuaca; en un inventario de 1769 se consigna que es la imagen de la Virgen de Copacabana, una devoción indígena, de acuerdo a *El libro nuevo de la*

<sup>118</sup> Sacerdote de la doctrina de Omaguaca, Cochinoca, Casabindo y sus anexos, desde el 29 de abril de 1631.

*cofradía de la Virgen NSA Madre de Dios de Copacabana deste pueblo de san Antonio de Umahuaca* (Gisbert, 2008, p. 159) La imagen de la Candelaria de Humahuaca data de 1640 (**Figs. N° 251, N°252**) (Zanolli, etl., 2010, p. 5), es parecida a la talla de la Virgen de Copacabana realizada por Yupanqui. La Virgen tiene una expresión similar, pero el Niño Jesús está sentado y no parece escapar como en la talla de Yupanqui. Actualmente, la Virgen Candelaria de Humahuaca lleva una canastilla de plata con dos tortolitas de filigrana, en una mano la vela y en la otra al Niño en actitud de bendecir. En 1690 el obispo de Tucumán visitó el curato de Humahuaca y, entregó al sacerdote de Huamahuaca, un libro dedicado a la Virgen de Copacabana. (Carrizo, 2010, 76/82) En el siglo XVII el párroco de Humahuaca tenía a su cargo la evangelización de todo el curato de la puna de Jujuy (González, 2003, p. 46), esto nos indica también la difusión del culto de la Virgen de la Candelaria de Copacabana en la puna jujuneña.

El marquesado del valle del Tojo o de Yavi tenía a su cargo territorios del Alto Perú como Tarija, Livi –Livi y, en Jujuy: Yavi, Cochinoca, Casabindo y Humahuaca, este marquesado pasaba por el camino real virreinal, por lo cual se encuentran allí cajas de imaginero llamadas urna-retablos, similares a las cajas de Chucuito. También hay urnas con un solo santo, de forma similar a las cajas de imaginero ayacuchanas, además a los pies de los santos aparecen imágenes de animales. En el caso del Tojo se consigna que los indios encomendados que allí trabajaban eran feligreses de la doctrina de Santa Cruz de Livi Livi. (González 2003, p. 61) En 1702 Campero de Herrera, primer marqués, edifica la capilla de Livi Livi para los indios de su encomienda, allí estuvo el Santuario de Nuestra Señora Candelaria de Livi –Livi cuyo culto se remonta al siglo XVII. En Cochinoca, provincia de Jujuy, se tiene una iglesia dedicada a la Virgen de la Candelaria. La fábrica primitiva era de fines del siglo XVI, siendo reemplazada por la actual en el siglo XVIII. Según la leyenda, en 1835 al pastor Pablo Méndez se le apareció en el Cerro de Punta Corral (Jujuy) una señora blanca, con cabellos relucientes. Era la Virgen, la cual le pidió volver al día siguiente, cuando encontró una piedra blanca que le recordaba a la Virgen de Copacabana. En el sitio de la aparición se levantó una capilla, siendo venerada como Virgen de Copacabana de Punta de Corral. (Zanolli etl., 2010, p. 8)

Los retablos portátiles encontrados virtualmente en museos europeos tienen formas similares, pero no la misma iconografía. La *Urna dedicada a la Virgen de la Candelaria con san Francisco y santo Domingo* (**Fig. N° 253**) de Yavi chico, es un tríptico formalmente

similar a las cajas de imaginero de Chucuito, presenta a la Virgen de la Candelaria adosada a la caja central, existieron dos elementos a sus lados, ahora desaparecidos y debajo, la custodia y rezagos de arquitectura de altar. Un personaje moreno y un santo con cruz están cerca de la custodia con la santísima forma. La Virgen María presenta manto triangular de color dorado, con diseño floral de líneas sutiles y delicadas. Se ha acentuado el contraste rojo-verde. Destacan la valona y las bocamangas de encaje, la Candelaria lleva el cabello suelto, cuajado de flores.



**Fig. N° 253**

**Fig. N° 253**

*Urna dedicada a la Virgen de la Candelaria con san Francisco y santo Domingo.*

Yavi Chico

En *Imágenes de dos mundos*, p. XXIII

**Fig. N° 253 a**

Tramas diagonales áureas esquema geometrizado de espiral logarítmica

Esquema de Magaly Labán

**Fig. N° 254**

*Retablo Virgen de Copacabana*

Museo de Arte de la Universidad Nacional de San Marcos (MASM)

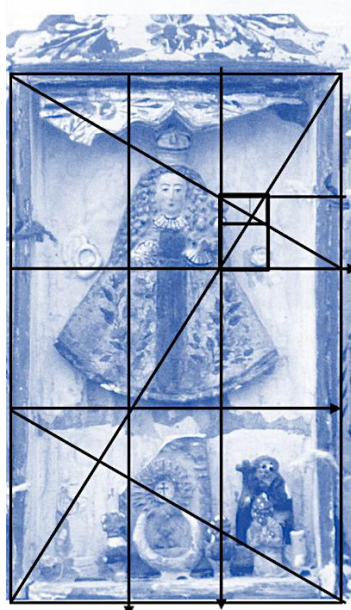
Fotógrafo: Josué Cahua

**Fig. N° 254 a**

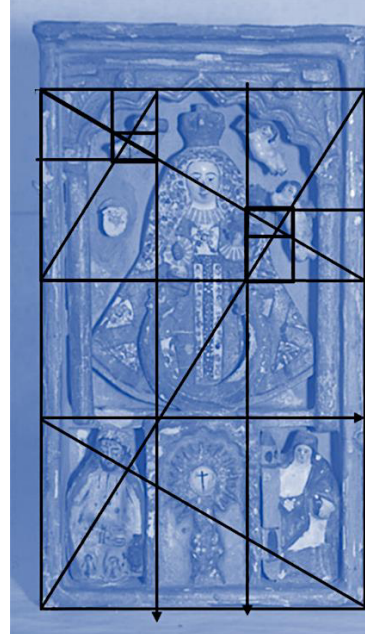
Tramas diagonales áureas  
Esquema de Magaly Labán



**Fig. N° 254**



**Fig. N° 253 a**



**Fig. N° 254 a**

Las puertas no presentan división, en la puerta derecha un santo acerca su rostro a un crucifijo, reconociendo por ello a san Francisco, usualmente representado de esa manera, y a la izquierda otro santo con cruz y ave, debajo del santo se lee Sto. D..., (Santo Domingo), aunque la iconografía es inusual. González afirma que entre los atributos no tradicionales de santo Domingo está un ave. (2003, p.175) En *Vida de Sto. Domingo de Guzmán* se menciona su relación con un ave porque el santo tuvo una visión donde veía un hermoso árbol, grande y frondoso que cubría con sus ramas el cielo y daba sombra a las aves, pero un rayo destruyó el árbol y todas se alejaron. El árbol era el conde de Montfort<sup>119</sup>, y el rayo un acontecimiento nefasto, que traería la caída del conde cristiano, por ello decide dispersar a los dominicos a puntos estratégicos de Europa. (Lacordaire, 1846, pp. 211-212)

En la urna de la Candelaria, ambos santos presentan nimbos naranja rojizo con adornos blancos. Los santos y la Virgen están con las mejillas sonrosadas de manera análoga a los campesinos, las manos y dedos de las manos y de los pies de los santos fueron trabajados con un color rojo vivo. El retablo o urna, mantiene una dominancia de color amarillo, con contraste rojo-verde, siendo lo más oscuro los hábitos de los santos. En las puertas existe un claroscuro (fondo- hábito de santos). Pensamos que la obra comparte elementos con objetos semejantes del área altiplánica y peruana, especialmente con las cajas de imaginero de Chucuito, ya que la figura de la Virgen es muy similar a una de la Colección del MASM (**Fig. N° 254**), el panel central presenta a la Virgen de Copacabana dentro de un retablo de altar, de columnas lisas y en el primer cuerpo se observa una custodia con el Santísimo y dentro de la hostia la forma de la cruz. La representación de la custodia con cruz, la forma de la Virgen y la posición del Niño son idénticas en ambas obras, pareciera que fueron hechas con un molde semejante o siguiendo un modelo común. Por ejemplo, el cuello de encaje o valona es similar, igual las bocamangas y el color de la túnica del Niño. La Virgen de la Candelaria del MASM está flanqueada por un ángel, y donde debería estar el otro ángel hay una marca que evidencia la falta de una figura. La urna argentina presenta dos espacios vacíos, suponemos que ahí debieron ubicarse los ángeles que acompañaban a la Virgen. Al comparar ambas cajas usando la trama con diagonales de un rectángulo áureo, se hizo evidente que la urna jujuneña, sin la coronación, era casi un rectángulo áureo, mientras que la caja de Chucuito era más alargada. En las dos obras el Niño se ubica cerca a la diagonal y

---

<sup>119</sup> Los condes de Montfort estuvieron relacionados a la cuarta cruzada, llamada contra los albigenses o cátaros, Simón de Montfort fue un cruzado, murió ante los muros de Tolosa, además entabló amistad con Santo Domingo.



su recíproca, en el primer cuerpo coincide exactamente con un rectángulo áureo. Sin embargo, se diferencian por las imágenes que flanquean la custodia, también varía el tratamiento pictórico del ropaje de la Virgen.

En la *Urna retablo Virgen de Pomata* (**Fig. N° 255 a, b**), se observa elementos de la Virgen de la Candelaria, el fondo de la caja central presenta un diseño de retablo de altar, que recuerda los altares portátiles de la Virgen de Copacabana y las cajas de imaginero de Chucuito. La Madre de Dios sostiene al Niño con una mano y con la otra porta un cirio encendido, su vestido está pintado a similitud de las pinturas cusqueñas, no porta el rosario o un ramo de flores, la forma de la caja es semejante a otros retablos de la Candelaria. La urna remata en arco de medio punto, en la caja central hay una escena Trinitaria y en la parte media central la Virgen y el Niño debajo de un dosel dorado, mientras ángeles y santos la rodean. En el primer cuerpo, un santo y un obispo (podría ser san Agustín), debajo de la Virgen la custodia está flanqueada por dos santos. Los atributos y la iconografía nos llevan a pensar que es la representación de la Virgen de la Candelaria de Copacabana, y no la Virgen de Pomata. Delante de ella aparecen dos cirios, lo que enfatiza el carácter de *vera efigie* y devocional de la obra. La urna -retablo presenta escenas, santos y mártires cristianos, que son comunes en las cajas de imaginero de Chucuito.



**Fig. 255 b**



**Fig. N° 256**

*Tabernáculo con la Virgen de Copacabana*

José Sebastián Picabea

Caracas, ca. 1770.

Colección particular. En *La casa india  
platería doméstica y artes decorativas en La  
Laguna*<sup>120</sup>, 2017, p. 72.

<sup>120</sup> Catálogo de exposición con texto de Jesús Pérez. La exposición fue hasta el 17 de diciembre de 2017. (Díaz, 2017)

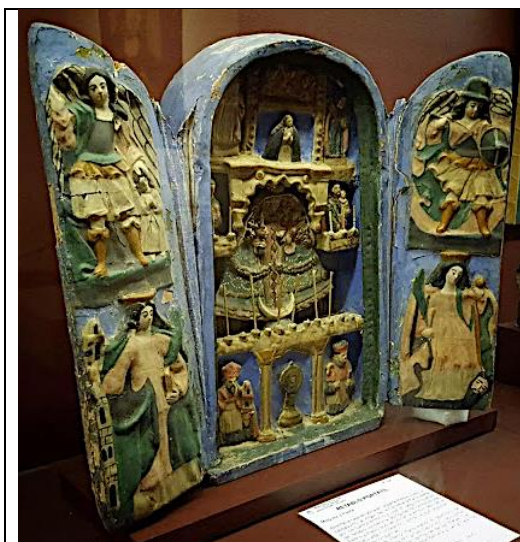


Fig. N° 255 c



Fig. N° 255 a

**Fig. 255 a, b**  
*Urna retablo*  
*dedicada a la*  
*Virgen de*  
*Pomata,*  
 Barrancas  
 Posiblemente del  
 siglo XIX  
 En González,  
 Ricardo. (2018).  
 Imágenes  
 domésticas y  
 perspectivas  
 culturales, p.12  
 También en  
*Imágenes de dos*  
*mundos*, p. XXII

Fig. N° 255 c

Retablo portátil

Ubicación: Salta, Argentina. Museo del Cabildo de Salta. Tomado de:  
[http://www.cabildosalta.com/la\\_coleccion](http://www.cabildosalta.com/la_coleccion)

En las puertas de la urna-retablo se identifica cuatro santos, en la puerta derecha: santo con cruz (podría ser san Francisco) y santa Bárbara, en la izquierda: san Antonio con el Niño y también santa Bárbara. La presencia de la santa representada dos veces es usual en otros retablos peruanos, así como la figura de san Antonio. La caja es de color amarillo con bordes rojos, el contraste es de rojo con un verde azulado. Varias obras peruanas y bolivianas presentan el mismo contraste, por ello pensamos que pudo ser realizada en el área peruano-boliviana. El Retablo portátil (**Fig. N° 255 c**) es indudablemente una caja de imaginero que representa a la Virgen de Copacabana, y mantiene en sus puertas la iconografía del siglo XVII, que destaca por ángeles y santas mártires, se distingue a: san Miguel arcángel, santa Bárbara y santa Catalina de Alejandría. Sin embargo, el panel central tiene la configuración de las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX. Lo inusual de la obra es el tono celeste de la caja, que también hemos observado en cajas de imaginero peruanas de inicios del siglo XX.

El *Tabernáculo con la Virgen de Copacabana*, es una obra visualmente diferente a las cajas de imaginero marianas y altares de la zona peruano-boliviana. El tabernáculo lleva escrita la frase: “milagrosa imagen de Nuestra Señora de Copacabana de san Pablo de Caracas”<sup>121</sup>, en la parte inferior del panel central dice: “Especial abogada de las lluvias: Ave

<sup>121</sup> Pérez (2015) menciona que la iglesia san Pablo de Caracas recibió una replica de la Virgen de Copacabana, luego se fundó el poblado de Guarenas, que tiene como patrona a Nuestra Señora de Copacabana del Valle de Guarenas. En Nuestra Señora de Copacabana la excelsa patrona de Guarenas (2016) se menciona que la Virgen

María”, esto deja claro que es una devoción venezolana. La Virgen en el panel central presenta manto celeste, siendo una pintura con marco. En las batientes de las puertas cuatro figuras dentro de medallones. En la puerta derecha: san José con el Niño y san Antonio con azucena, en la izquierda: obispo (san Agustín) y santa Bárbara. La Virgen como abogada de las lluvias o intercesora ante Dios para rogar por provocarlas, se relaciona al origen de su culto en Copacabana. El tabernáculo u oratorio perteneció a una tipología de caja tríptico, dado su carácter portátil podía ser llevado en viajes. (Pérez, 2017, pp. 68-69) El oratorio es diferente a las cajas de imaginero, pero mantiene la iconografía de los retablos portátiles de la Virgen de Copacabana, aparecen: santa Bárbara, un obispo (que podría ser san Agustín), san José y san Antonio, esto indica la importancia de la iconografía vinculada a la Virgen de Copacabana. Los retablos de la Virgen de Copacabana se difundieron por toda América siguiendo patrones estilísticos e iconográficos implantados en el siglo XVII y XVIII, estuvieron en apogeo aún en el siglo XIX, manteniendo convenciones del barroco andino y su ocaso se dio en el siglo XX.

Los retablos portátiles marianos fueron trampantojos, representaban la imagen mariana ricamente ataviada en su retablo o palio, eran *vera efigie*, en muchos casos copiadas de antiguas estampas, pinturas y retablos abrideros más antiguos. La tradición de los retablos portátiles marianos es parte de la historia de la devoción de los naturales, a nuestro parecer fueron hechas por manos indígenas o mestizas para la exaltación de la Virgen de Copacabana. La belleza de los ejemplares más antiguos y sus técnicas se relacionan a la Escuela Cusqueña, la técnica empleada normalmente es una pasta de estuco con maguey, este material se usó en los trípticos o retablos abrideros desde el siglo XVII, asimismo es evidente la continuidad de la iconografía, las técnicas y manufacturas desde el siglo XVII hasta el XIX.

### 3.6.Las artes conexas: escultura en piedra de Huamanga y pintura campesina

En el catálogo *Arte y Culto, el poder de la imagen religiosa* aparece un san Antonio de Padua con el Niño (**Fig. N° 257**). La pieza es de alabastro policromado, se indica que fue

---

de Copacabana llegó a la primitiva *Ermita de san Pablo*, luego de fundado el pueblo de Guarenas, se propagó el culto, siendo los encomenderos del poblado quienes adornaron la iglesia, la imagen de la Virgen de Guarenas es de 1626.

manufacturada en san Juan de la Frontera de Huamanga en Ayacucho (Martínez, 2011, p. 38), formalmente guarda parecido con las figuras de san Antonio y el Niño de los sanmarkos. En las Colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile se encuentra obras de arte virreinal y de la república como el Retablo de la Santísima Trinidad y Sagrada Familia<sup>122</sup> (**Fig. N° 258**). Es un cuadro votivo con tres niveles: cielo (Trinidad), la Sagrada Familia en la tierra (Trinidad terrestre) y en la parte inferior san Miguel Arcángel (**Fig. N° 258 b**) con lanza, escudo, y a sus plantas el demonio. Flanqueándolo san Pedro y san Pablo sosteniendo libros. La lucha contra el demonio sucede en el piso inferior, siendo los apóstoles y evangelizados importantes para la construcción iconográfica de la narración donde san Miguel vencerá al mal y la idolatría, simbolizada por el demonio. Las escenas del retablo están basadas en grabados, usuales en la escuela cusqueña. La frontalidad en las imágenes de san Pedro y san Pablo, la similitud en la representación de los apóstoles (ambos llevan los Evangelios y sus facciones son casi idénticas), recuerda las figuras de san Marcos y san Lucas de los sanmarkos y la pintura campesina de los maestros cusqueños, ya que generalmente es difícil distinguirlos, si no es por su iconografía particular.



<sup>122</sup> Retablo tallado, madera ensamblada, es policromado y dorado a semejanza a los cuadros de la Escuela Cusqueña. (Martínez, 2011, p. 35)



**Fig. N° 258 a, 258 b***Retablo Santísima Trinidad con la Sagrada familia.*

Sur andino

Siglo XVII

Fuente: Martínez (2011) en *Arte y Culto. El Poder de la Imagen Religiosa*, p. 37. Recuperado de [http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739\\_archivo\\_01.pdf](http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739_archivo_01.pdf)

**Fig. N° 257**

Antonio de Padua. Siglo XVIII. Ayacucho. Piedra de Huamanga. 11,3 x 4,4 X 3,5 cm

Comprado a Eckart y Tononi, septiembre 1918

MHN 3-526

[http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739\\_archivo\\_01.pdf](http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739_archivo_01.pdf)

Fuente: Martínez (2011) p. 38

**Fig. 257b**

(detalle)

**Fig. 257 a****Fig. N° 259***Santiago y escena de la vida pastoril*

Comienzos del siglo XIX,

Óleo sobre tela, 81.90 x 64.50 cm

Colección particular

Fotógrafo: Daniel Giannoni

También en Stastny, 1981, p. 191, fig. 199.

En la pintura *Santiago y escenas de la vida pastoril* (**Fig. N° 259**) se observa mujeres ordeñando vacas, un hombre vertiendo leche, a su costado quesos, y un animal de color oscuro con un elemento blanco en el hocico (suponemos que es el zorro con una oveja). Las vacas y becerros son de distintos colores, algunos blancos, otros marrones o cenizos. Esta obra es considerada por Stastny como el eslabón perdido que vincula la pintura cusqueña con los maestros campesinos (Stastny, 1981, p.190), además algunas escenas como: la pelea entre perro y el zorro ladrón de ovejas, el ordeñador, el ganado vacuno y las aves son motivos simbólicos con carga ritual. “No es éste un arte anecdótico o descriptivo, como nuestros hábitos visuales nos pueden hacer creer, sino una expresión cargada de símbolos propiciatorios. Y es en ese sentido que debe ser apreciada.” (Stastny 1981:191) Los

elementos simbólicos propiciatorios lo vinculan con la función mágica, pero también se evidencia una apropiación de los elementos rituales del mundo hispánico (santos Patronos), debemos recordar que las vacas y ovejas no son oriundas de estas tierras. Por lo tanto, la crianza de ganado vacuno y ovino es una actividad agrícola impuesta y luego asumida por los indígenas. Inicialmente desestructuró el mundo campesino del Perú Antiguo, después se integró al sistema económico campesino altoandino peruano, al igual que las actividades ganaderas conexas.

Los santos patronos de los animales están en la parte superior en recuadros y en pares, de izquierda a derecha: un santo con pluma y libro cerrado, san Lucas con el toro blanco a sus pies y su paleta de pintor divino; san Antonio con el Niño, otro santo con una pluma; a la izquierda san Juan Bautista con el cordero y la cruz, a sus plantas un rebaño de ovejitas. Debajo de san Juan Bautista aparece la figura de Santiago Matamoros sobre su corcel blanco pisando a dos infieles. El mayor tamaño de Santiago indica su importancia, ya que ocupa casi la mitad del cuadro. La representación en cajones sanmarkos y pintura campesina de dos santos casi idénticos, generalmente alude a san Marcos y san Lucas. (**Fig. N° 259**)

En las pinturas dedicadas a la Virgen de Cocharcas se observan algunos personajes del sanmarkos. En *Nuestra Señora de Cocharcas* (**Fig. N° 260**), se ha representado a la Virgen sobre una peana bajo un baldaquino de columnas entorchadas y con un querubín de plata, a su lado dos florones. Cuatro ángeles en el cielo, dos coronan a la Virgen y los otros sostienen unas filacterias que dicen TOTA PULCRA ES MARÍA, alusión a la Inmaculada Concepción de la Virgen. Ella ostenta una corona dorada y una paloma blanca (Espíritu Santo) se posa sobre su corona. La Virgen viste un traje con brocateado dorado, se distingue en su vestido flores. El Niño lleva túnica marrón con un lazo que ciñe la cintura y chaqueta roja, además porta el orbe del mundo. La Virgen y el Niño llevan bocamangas, las manos de la Virgen están delineadas con marrón rojizo, el delineado recuerda los trazos de las cajas de imaginero virreinales y republicanas. Las escenas secundarias son:

Un hombre que es embestido por un toro blanco, otro toro oscuro emerge detrás del baldaquino (**Fig. 260, lado derecho**); un ángel guía a Sebastián Quimichi, encima hay una cruz en la cima de una montaña. (**Fig. 260 a, lado izquierdo**); dos patos oscuros nadan en una laguna, cerca las montañas altoandinas y las nubes. Una mujer de rodillas, puede estar en acción de suplicar o en oración.





Fig. N° 260

**Fig. N° 260, 260 a, 260b**  
*Nuestra Señora de Cocharcas* (Our Lady of Cocharcas). 1751.  
 Collection of Carl & Marilyn Thoma  
 Siglo XVIII  
 Anónimo  
 Óleo sobre lienzo  
 Blanton Museum of Art  
 Recuperado de  
<https://liliasbenensonmagazine.org/2018/08/23/living-in-a-material-world-art-and-otherworldly-understanding-in-colonial-latin-america/>

**Fig. N° 260 e**  
*Nuestra Señora de Cocharcas* (Our Lady of Cocharcas, detail). 1751  
 Recuperado de:  
<https://liberalarts.utexas.edu/lilias/news/13226>

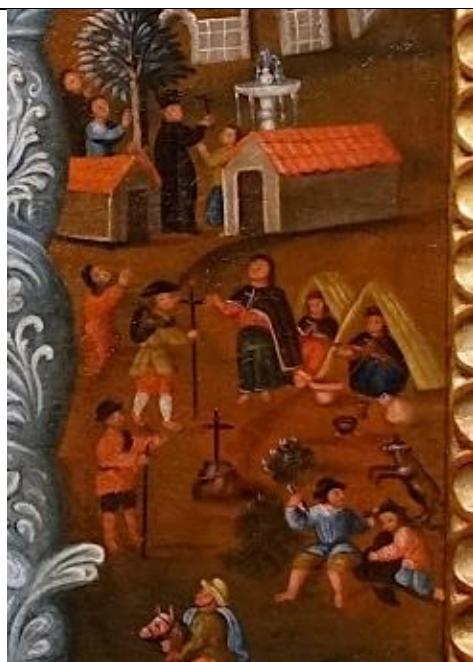


Fig. N° 260 d

Fig. N° 260 c detalle





**Fig. N° 260 a**  
(detalle)  
Pastor  
con  
ovejas



**Fig. N° 260 b**  
Detalle  
Quimicho  
con retablo  
portátil



**Fig. N° 260 e**

Hay un pastorcito con rebaño de ovejas (**Fig. N° 260 b**), un devoto arrodillado frente a un sacerdote, el indígena lleva un báculo cruciforme, el sacerdote tiene en las manos un crucifijo. (**Fig. N° 260 c**) Un pastor con un animal oscuro, llevando una cruz como báculo. Ambos cerca de un sacerdote. (**Fig. N° 260 c**) Unos hombres son arrastrados por el río (**Fig. N° 260 c**), unas personas se desbarrancan; otros hombres están rezando cerca de un sacerdote y una fuente de agua, un indígena de rodillas frente al sacerdote. (**Fig. N° 260 d**) Otros indígenas alrededor de una cruz, un hombre con báculo cruciforme y tres mujeres. Una pelea entre dos hombres.





**Fig. N° 261**

**Fig. 261, 261 a y 261 b**

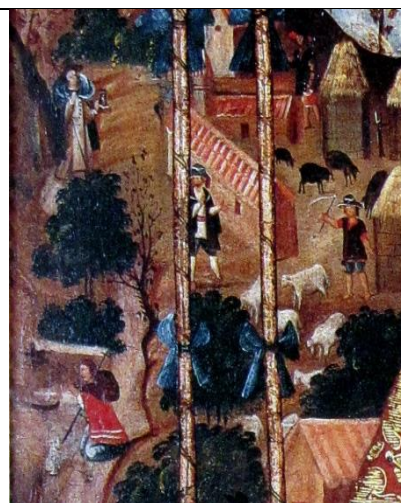
*Virgen de Cocharcas*

1767. Óleo sobre tela. Fuente de la imagen

Damian, Carol. *The virgin of the Andes. Art and ritual in Colonial Cuzco*. Miami: Grassfield Press, 1995.

Recuperado de ARCA:

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1126>



**Fig. N° 261 b** (Detalle: pastor con ovejas)

**Fig. Detalle N° 261 a**



**Fig. N° 261 c**  
Detalle con demonio

La representación del quimincho o devoto y su altar portátil está cerca de las altas montañas y del cielo (Hanan Pacha), por ello suponemos que el ángel guía a Sebastián Quimichi, el devoto indígena que recorrió las serranías más inhóspitas. El pastor se origina de la representación de Cristo Buen Pastor. La mujer de rodillas recuerda a la esposa del abigeo, típico de los sanmarkos, aquí aparece suplicante o como devota de la Virgen de Cocharcas. *Nuestra Señora de Cocharcas* de 1751 es una pintura de tendencia planimétrica, contornos definidos y cerrados, el paisaje no es un accesorio accidental, sino que relata los peligros a los que se someten los devotos para llegar al santuario. Un tema evidente es la salvación del alma, esto se refuerza por la presencia de cruces, el pastor, los devotos y, sacerdotes, así como el santuario de la Virgen. Los diversos caminos y sus peligros, recuerdan que el camino de la salvación es estrecho, pero no ajeno al indígena, que alcanza la gloria, como Sebastian Quimicho.

En la pintura de la *Virgen de Cocharcas* de 1767 (**fig. N°261 y N° 261 a**) se la observa sin la candela de la Purificación, pero con el ramo de flores. Su rostro es ovalado con ojos grandes, mirada serena y boca menuda; ostenta corona y aretes. Ella está bajo un palio adornado con campanillas, apoya sus plantas en un pedestal, sobre el que aparece la media luna y dos florones. En la lejanía un nevado, además, un camino sinuoso y peligroso por el que deben atravesar los peregrinos. La mencionada pintura parece recortada en las zonas superior e inferior. En la pintura de la Virgen de Cocharcas de 1751, se observa a la Virgen frontalmente, en posición hierática, portando un cirio encendido y un ramo de flores. Su rostro es alargado, de cejas curvas, nariz larga y boca pequeñísima. En ambas pinturas su rostro es similar, de facciones alargadas, frente amplia, boca menuda, nariz larga y recta. En los cuadros los ropajes de la Virgen son de color rojo con brocateado.

En un detalle de la (**Fig. N° 261 b**) se observa a un pastorcito con sus ovejas, cerca de ellos un devoto de rodillas y vegetación. En las pinturas de la Virgen de Cocharcas<sup>123</sup> es recurrente el camino inaccesible, de sumo peligro, por el cual algunos peregrinos se desbarrancan o hay demonios (**Fig. N° 261 c**), se añade, el río que fluye y la procesión de los devotos (**Fig. N° 261 c**), así como referencias al mundo pastoril. En el cuadro *San Juan Bautista* (**Fig. N° 262**) de la Colección Solari, se observa al Bautista al centro de la composición dividida por las franjas de color y las escenas. El santo lleva traje de piel y capa

---

<sup>123</sup> Al observar pinturas en alta resolución de la Virgen de Cocharcas del archivo ARCA, llegamos a establecer elementos recurrentes.





Fig. N° 262



Fig. N° 263 a



Fig. N° 263 b

roja, sostiene un libro y sobre el libro el cordero, completa su iconografía la cruz con la filacteria. En la parte inferior del cuadro y en primer plano hay personajes ligados a los



sanmarkos como: el pastor, el perro pastor, el zorro robando una pequeña oveja (**Fig. N° 262 c**).



**Fig. N° 262 b**  
Detalle.



**Fig. N° 262 c**  
Detalle.  
Zorro robando oveja



Fig. 263 c

**Fig. N° 262 a, b, c**  
*San Juan Bautista*  
Temple sobre tela enyesada, 48.30 x 35.30 cm  
Colección de Mari Solari  
Siglo XIX  
Fotógrafo: Magaly Labán

**Fig. N° 263 a, b**  
*Los santos Juanes protectores de la vida pastoril*  
Colección Mari Solari  
Temple sobre tela enyesada  
72.50 x 51.00 c  
Fig. N° 263 a (foto de Daniel Giannoni)  
Fig. N° 262 b y c (foto Magaly Labán)

También se ve una tejedora y dos árboles. Algunos personajes tienen relación con los sanmarkos, como el perro pastor (perro negro lanudo), el pastor que está hilando con el hijo en la espalda; un hombre con sombrero bicornio ordeñando una vaca, junto a ovejas y vacas con sus crías. A las plantas de san Juan Evangelista un león y el perro pastor, al lado san Juan Bautista con las ovejas; junto al Evangelista están unas vacas con terneros. La presencia del león, normalmente atribuida a san Marcos, está aquí asociada a san Juan Evangelista. En el evangelio de Juan 1:23, unos hombres le preguntan a Juan Bautista ¿quién eres?, a lo que



responde: “Yo soy la voz de uno que clama en el desierto: Enderezad el camino del Señor, como dijo el profeta Isaías.” (Biblia versión Reina Valera, 1960). Así es la voz que clama. El campesino es representado distraído (**Fig. N° 262 b**), sin observar que el zorro está escapando con una cría de oveja en su hocico. Una mujer con un objeto en las manos; otra aparece de rodillas con en el desierto es el Bautista.

Los evangelios de Juan y Marcos presentan una cita similar, aludiendo a la voz que clama en el desierto, se considera que el león ruge en el desierto. (san Jerónimo, 1995, p. 23) El león en los bestiarios medievales estaba asociado a Cristo, se creía que las crías de la leona nacían muertas, al tercer día el león les insuflaba vida, siendo símbolo de la resurrección, además el *León de Judá*, título de Cristo, protege a los hombres del león rugiente<sup>124</sup> (diablo). (Cooper, 2002, p. 104) El Bautista es confundido con el Mesías, pero su lugar es el desierto, está alejado del mundo por ser un ermitaño, y así es representado, con su traje de piel con manchas y las piernas desnudas. El desierto pertenece al área no civilizada, fuera de los placeres mundanos, igual la puna altoandina es un lugar incivilizado, pero libre y pleno de naturaleza (árboles, frutos y animales), donde se observa la creación divina.

Retornamos a las (**Figs. N° 262 y 263**), vemos que algunos personajes son los mismos, idénticos atuendos y atributos, o están caracterizados de manera similar, estos son:

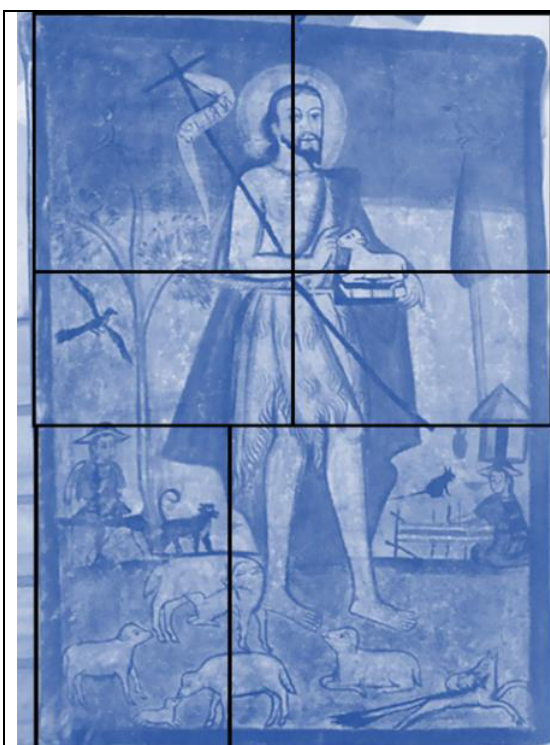
1. La tejedora arrodillada con un perro negro. (solo cambia de lado en los cuadros), 2. Una choza bajo un árbol; 3. El ave oscura junto al árbol, mantiene la forma de la extensión de las alas; 4. Dos ovejas bajo los pies de san Juan Bautista, en la misma posición en ambas obras; 5. La figura de san Juan Bautista, misma posición, atributos y colores.

La similitud de elementos, trazos y formas de componer nos lleva a pensar en obras de un mismo taller, en la difusión de un estilo simbólico o el uso de un referente común. Además, debemos considerar que la pintura campesina cusqueña comparte con los sanmarkos la repetición de santos y posturas sagradas (poses de carácter mágico- religioso), asociados a contextos agrarios, así como la representación de elementos del mundo

---

<sup>124</sup> Pedro 5:8 dice: “Sed sobrios, y velad; porque vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar” (Biblia Reina-Valera, 1960). Satanás el adversario es comparado a un león hambriento y rugiente, mientras Cristo es un león valeroso y de estirpe regia.

campesino y los oficios vinculados al campo. (Stastny,1981, p. 154) Dada la semejanza de elementos analizaremos ambas obras. Estas presentan un marco de tres rectángulos áureos,



**N° 264**

*San Juan Bautista*

Marco áureo de tres rectángulos áureos.



**Fig. N° 265**

*Los santos Juanes*

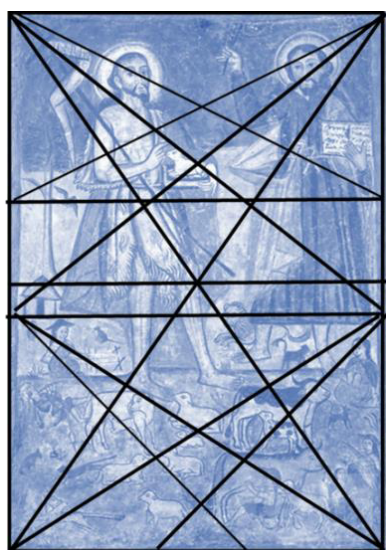
Marco áureo de tres rectángulos áureos.

**Fig. N° 264 a**

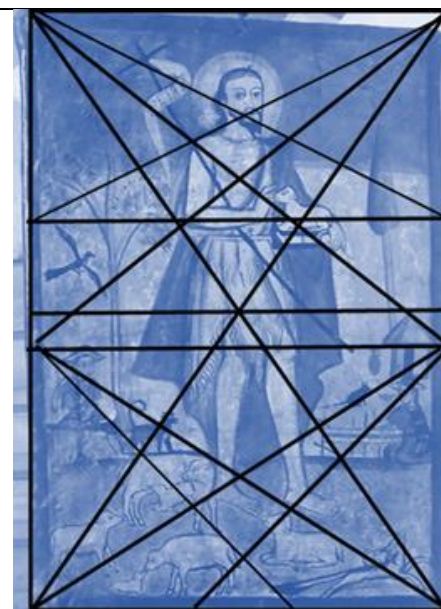
Trama de tres rectángulos áureos

**Fig. N° 265 a**

Armónicas del rectángulo de tres áureos



**Fig. N° 265 a**



**Fig. N° 264 a**

las escenas agropecuarias se desarrollan en el rectángulo inferior. En las pinturas de san Juan Bautista y el cordero, coinciden con las diagonales generales y las reciprocas, los santos son representados hieráticos, cual iconos medievales, en una composición simétrica que genera dinamismo en las posturas y acciones de los personajes del mundo agropecuario. Ellos suspendidos y congelados en el tiempo, viven en armonía con los santos. (**Figs. N° 264, 264 a, 265, 265 a**)

El pastor en las (**Figs. N° 262 b y N° 263**) mantiene la postura y los mismos atributos: Está en posición sedente y descalzo. Vestido con casaca, pantalón corto de color negro y sombrero bicornio. Toca una quena. Es un adolescente, no tiene barba y está tranquilo. Tiene un elemento blanco (alforja o bolsa), sería posiblemente una chuspa.

En la (**Fig. N° 262 b**) se puede distinguir que el pastor lleva una honda, una quena y un huso, mientras en la (**Fig. N° 263 c**), cubre su cabeza con un chullo. La honda o waraca es usada por los pastores hasta la actualidad. En la (**Fig. N° 267**), se observa a un hombre bajo un árbol en posición de cazar, lo que es llamado también “el cazador” (Macera 2009:236), Stastny también lo identifica con un cazador (Stastny, 1981, p. 187) Creemos que la presencia del pastor se vincula con Cristo, puede aparecer como un joven distraído junto a un perro negro, o como el hombre que es castigado (pantalón abajo y mostrando el trasero). Stastny vincula al pastorcillo amarrado a un árbol en el que es azotado, como el Cristo de la Columna. (Stastny, 1981, pp. 153-154). En la (**Fig. N° 266**), el zorro está en la parte inferior derecha del cuadro, sentado observando la escena, aunque el zorro está quieto, espera. En la (**Fig. 267 a**) podemos apreciar al perro mordiendo por el cuello al zorro, acompañado de un carnero que ayuda al perro pastor<sup>125</sup>, mientras el pastor está ausente o distraído. Suponemos que el pastor es el personaje que rítmicamente une sus manos con las de una mujer, ambos parecen bailar absortos. Son flanqueados por ovejas y llamas. Pensamos que es el pastor y la pastora que han descuidado sus rebaños dejándolos al cuidado del perro pastor. Aquí la inclusión de tópicos del mundo campesino, el amorío entre los pastores, que es aprovechado por el zorro. La pastora tiene su origen en la iconografía de la Divina Pastora que apacienta sus ovejas, rebaño místico devenido en una jovencita con sus ovejitas. (Stastny, 1981, p.190).

---

<sup>125</sup> En nuestro viaje a Cusco, en marzo de 2018, un joven chofer en Ollataytambo nos comentaba que el perro pastor es apartado de su madre, destetado y se lo cría con leche de oveja o de cabra, crece con las ovejas y las cuidas, semejante idea, también nos la comentó Mabilon y su esposa en el 2016.





Fig. N° 266

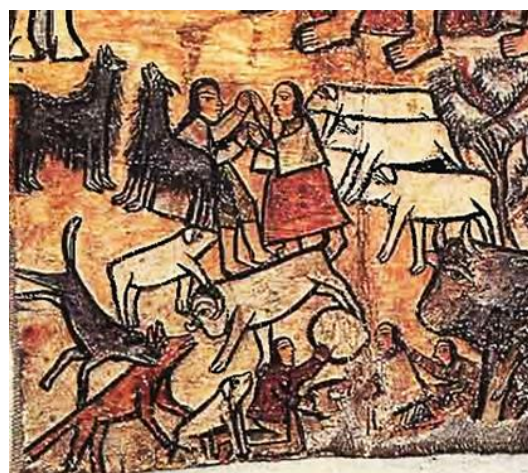
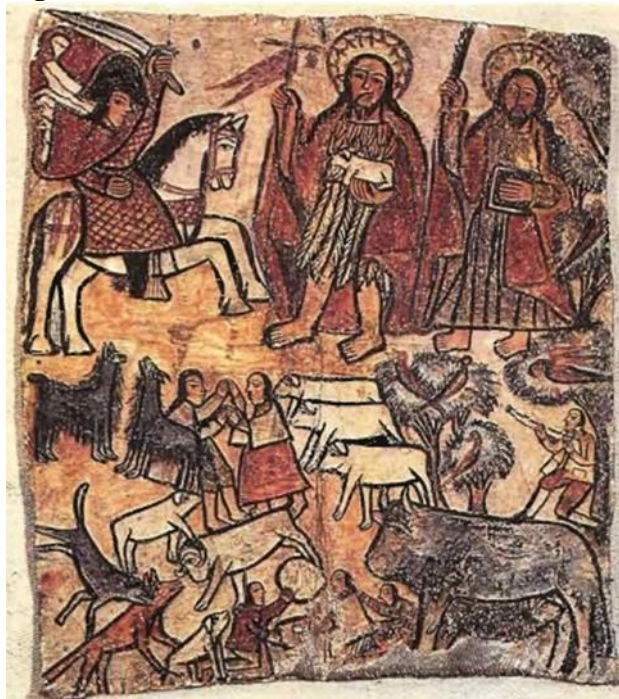


Fig. 267 a

Fig. N° 267



Figs. N° 267, 267 a

Escenas de la vida pastoril y santos protectores. Pintura al temple sobre tela. Siglo XIX . Cusco.

Fuente: *Las Artes Populares del Perú* p.188

Fig. N° 266

*Los Santos Juanes protectores de la vida pastoril*  
Temple sobre tela enyesada. Cusco, segunda mitad del siglo XVIII. Altura 72.5

Tomado de *Del Cielo y la tierra . La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*, p. 22.

La pintura (**Fig. N° 267**) se divide en: Hanan Pacha (registro superior destinado a los santos): Santiago Apóstol en caballo blanco, vestido con armadura y blandiendo una espada, en la cabeza luce sombrero bicornio; san Juan Bautista con traje de piel (aunque parece de



plumas u hojas), con el cordero de Dios transformado en oveja, con capa roja y nimbo rojizo; san Juan Evangelista con túnica larga, nimbo rojo, libro cerrado y sosteniendo una pluma en alto. En el Urin Pacha (registro inferior destinado a la vida pastoril): una pareja de llamas a los pies de Santiago Apóstol; el pastor y pastora cogidos de las manos bailan alegremente; un perro pastor saltando y sujetando por el cuello al zorro, que está acechando y a punto de abalanzarse sobre una pequeña oveja distraída; un cordero de gran tamaño que ayuda al perro pastor y arremete contra el zorro.; una mujer rodeada por dos varones, mientras uno sostiene un objeto circular blanco, que suponemos sea queso. Cerca un vacuno de grandes dimensiones. Los temas de la pintura campesina cusqueña derivaban de la tradición cristiana, el cazador de la figura de san Eustaquio o el Hijo Prodigio, y las ovejas de la iconografía de la Divina Pastora (algunos corderitos llevan rosas en sus bocas). (Stastny, 1981, p. 190). La presencia del lobo es reemplazada por el zorro, pero la connotación es diferente, ya que el lobo es un animal maligno en la tradición cristiana, símbolo del enemigo de Dios, mientras el zorro es un tonto, un opa (tonto, en quechua), ladrón de gallinas y ovejas, pero no tiene una connotación maligna, siendo el perro del wamani. Está es su connotación en el siglo XX, en los relatos andinos aparece como un ser glotón, fanfarrón y ladrón, pero tonto y débil. (Labán, 2016, p. 322) Cuando asume forma humana se transforma en un apuesto jovencito de poncho rojizo. (Morote Best, 1998, p. 79) En las *Sagradas Escrituras* se menciona: “Morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se acostará; el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará.” (Isaías, 11:6) Los versículos citados hacen alusión a una utopía bucólica del gobierno del Buen Pastor. Los seres contrarios, las dualidades irreconciliables (lobo-cordero, becerro-león) vivirán en paz, siendo conducidos por un niño (Niño Jesús en su advocación de buen pastorcito). Pensamos que la representación de dicotomías del versículo, calzó con el pensamiento dualista del poblador altoandino peruano. La Biblia presenta diversos libros sacros con versículos que aluden a animales simbólicos, así la presencia de ovejas o corderos, se refiere a los cristianos y a Cristo, de ahí que la trasposición de las imágenes sagradas, se pudieran insertar en el mundo campesino.

En la (**Fig. N° 266**) titulada *Los santos Juanes protectores de la vida pastoril*, se representa el mismo tema y composición similar a la (**Fig. N° 262**), donde destacan: la tejedora con un animal negro; el pastor con un huso; cerca del pastor los becerros blancos. A los pies de san Juan Bautista dos vacas con sus becerros, uno amamanta y otro está cerca, mientras un varón ordeña la vaca. Junto al ordeñador, se encuentra una mujer que lleva un

niño a la espalda, el niño acaricia a la vaca. Esto es algo inusual en las representaciones, lo cual aumenta el carácter bucólico de la escena pastoril. A los pies de san Juan Evangelista dos animales comen de un plato, una jarrita y un plato tendido. Cerca de ellos una mujer de rodillas con un cántaro y un animal negro. Sobre el carácter sagrado de san Juan Bautista y san Juan Evangelista, desde inicios de la cristiandad fueron reverenciados dada su cercanía a Jesucristo. La devoción a los santos Juan Bautista- san Juan Evangelista conocida como los santos Juanes, se propagó en el arte español desde la Edad Media. La difusión de su culto se produjo en Toledo, especialmente en sus monasterios y conventos. (Galán, 2008, p. 255) El simbolismo de los santos Juanes deviene de su relación con los solsticios de invierno y de verano. También se considera que el nacimiento de Cristo fue en el solsticio de invierno y el de san Juan Bautista en el de verano. Así mientras uno crece, el otro declina, esto según las Escrituras: “Es preciso que él crezca y que yo decrezca” (Jn 3,30). (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 955)

La presencia de san Juan Bautista es la que más se repite en las pinturas de los maestros campesinos, según Macera: “Personifica a las fuerzas amigas de la puna, el bosque, la vida silvestre y el pastoreo; es el símbolo de la libertad individual y colectiva, sobre todo para los campesinos quechuas que veían en las alturas una última zona de refugio físico y cultural. (Macera, 2009, p. 123) Concordamos en parte con lo manifestado por Macera, san Juan Bautista es representado acorde a la convención iconográfica y al igual que en los sanmarkos, su presencia es vital y de suma importancia, simboliza las fuerzas de la naturaleza altoandina (bosques-vida), lo pastoril y el pastoreo de ovejas. El Bautista recuerda a Cristo, que generalmente no es representado. La distribución de las figuras de los santos Juanes ocupa los dos tercios de la composición como en los sanmarkos y las cajas de imaginero, asimismo la oposición en las direcciones de vacas y becerros, y el uso de colores claros y oscuros, nos sugieren la idea de dualidad y complementariedad, elementos de raigambre en el Perú antiguo. En la pintura (**Fig. N° 263 c**), se muestra al pastorcillo tocando un instrumento musical de viento, aparece sentado como si estuviera próximo a caer, dado lo ambiguo de la postura. Da la impresión que su modelo fue un pastor sentado, pero al no estar apoyado en una roca aparece en una postura inestable. El pastor viste un pantalón corto de tono oscuro, chaqueta, chullo, lleva una bolsa y un huso. La figura de una mujer con una pieza de cerámica aparece en las (**Figs. N° 262 y N° 263**), en la (**Fig. N° 262 a**), la campesina tiene en las manos un elemento de color blanco, por ello pensamos que estaría preparando queso. Las labores del campo son realizadas en una alegre y pacífica comunión, donde la naturaleza se

encuentra en armonía, y el hombre se integra a ellas. La escena del zorro robando una oveja, aunque tiene un contexto pastoril y en efecto les ocurre a los pastores, también puede aludir a la oveja descarriada, así, el perro y el pastorcillo son su única esperanza. En varias pinturas el perro establece una lucha contra el zorro, en algunas ocasiones lo muerde, en otras lo persigue.

Sobre ello Macera dice: “La lucha contra el Zorro, permite, por último, la reaparición ¿profana? y pastoril de la vieja parábola de El Cordero Perdido/Hallado” (Macera, 2009, p. 236) La vinculación para nosotros sagrada de la oveja perdida en la lucha con el zorro manifiesta su carácter cristiano, y está asociada al ciclo del pastorcito, el cual deriva del Buen Pastor. Al respecto están el harawi *Pillas waqaykuskam* y el *Chinkakk uwissa*, el último es católico, mientras el primero aparece en un cuadernillo de versos, aunque el texto parece ligado a la religión, ambos son versiones derivadas de la oveja descarriada. (Arguedas, 1955, pp. 26-27) *Pillas Waqaykuskam* (Quien estará llorando) es un yaraví que cuenta la historia de una madre que busca a su hijo perdido. (Arguedas, 1955, p. 27) *Chinkakk uwissa* (La oveja extraviada), traducida sería: Débil oveja errabunda. /A dónde vas sonámbula / ¿Qué bien encontrarás / ¿Alejándote de tu Pastor? (Lira, 1955, p. 45) La oveja, el alma humana, es presentada débil y vagando sonámbula, es decir en un estado de sueño, no está despierta, camina extraviada, lejos del Pastor-Cristo. Cuando dice “¿que bien encontraras?” se evidencia que solo encontrará desgracias en su deambular por el mundo. El himno quechua titulado: *Chinkasqa ubija* (La oveja perdida) figura como el N°13.

Pisi sunqo ubija  
kunanmi qanwan rimani,  
nunaqniykita cheqnispa  
Cheqneqniykita waylluspa.

oveja de poca fe,  
hablo ahora contigo,  
odiando al que te ama,  
amando al que te odia.

CORO:

Ay, ubija munasqaay,  
Yawarniywan rantisqay  
ay, ubija, munasqay yawar  
hunp'iywan maskasqay.

¡Ay oveja amada,  
con mi sangre comprada!  
¡Ay, oveja amada,  
¡Con mi sudor buscada! (Farfán, 1955, p. 67)

El Pastor-Cristo recuerda que con su preciosa sangre compró al alma (la oveja amada), y ella se alejó de él, por ello anda extraviada y perdida, amando a quien la odia, es decir deambula errática por el mundo y es presa del maligno, siendo buscada por el Buen Pastor. Tanto la oveja perdida como el hijo pródigo son alusiones al alma pecadora, extraviada por los vicios y placeres que representan a Satanás. La oveja de poca fe, es una metáfora del



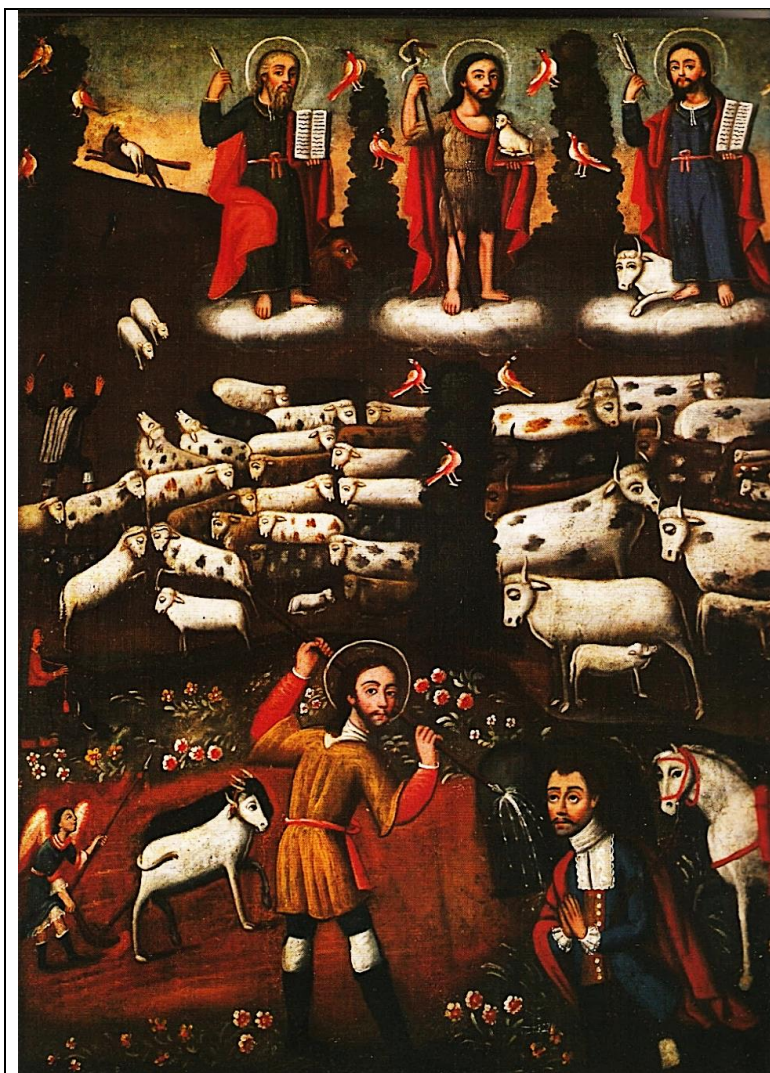
hombre que olvida a su verdadero Señor y Pastor. Así, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, los himnos católicos quechuas eran usuales en los Andes peruanos, tanto en Cusco como en Ayacucho. Diversas pinturas cusqueñas presentan la iconografía barroca del Divino pastor, pero existe su contraparte mística en la figura de la Divina pastora. En los cánticos la Virgen de Copacabana también es representada como pastora de almas, de manera similar a su Hijo. Pareja (1920) menciona:

Salve, pastora divina  
salve, dulcísima Madre,  
De misericordia y gracia  
Vida nuestra, Dios te salve.  
Salve, esperanza y dulzura  
Cuyas sacras suavidades  
Alimentan los corderos  
Con favores inefable. (p. 28)

La alusión es clara, la Virgen de Copacabana es identificada con la Divina pastora, iconografía alusiva a la salvación del alma. En el cántico el devoto realiza una loa a la Virgen, ella es dulce, misericordiosa, la encarnación de la esperanza y la que alimenta a los corderos. María Santísima sustenta al devoto y lo alimenta espiritualmente. Volvamos al tema del zorro y el perro pastor, el zorro representa el mal, asociado al camino errado, el perro es quien devuelve la oveja extraviada al correcto camino, la trae de vuelta al rebaño del pastorcillo; el perro es símbolo de la lealtad, guardián y defensor de las ovejas. Por otro lado, los dominicos son denominados perros o guardianes del Señor (*Domini canis*), “encargados de ahuyentar a los ladrones, es decir a los demonios que rondan alrededor de las almas.” (Scheone, 1992, p. 263) El perro o guardián del Señor, cuida su rebaño de las acechanzas del mal. El perro pastor, un perro lanudo y negro, se empleaba en Argentina (Carrizo<sup>126</sup>, 2010, 42/82), Carrizo cuenta las costumbres de los pastores, a las jóvenes pastorcillas se las denomina *imillas*, y el pastor rastrea y reconoce por las pisadas si está cerca de una imilla, el joven pastor deja la *puiscana* (Puiscana o puisca, es un huso indígena), con la cual hilaba y saca un espejito con el cual refleja los rayos del sol, la pastorcita deja su puiscana y saca su espejito para responder al pastor, haciendo brillar la luz en su rostro. Los romances entre pastores comienzan sin que ellos se conozcan personalmente, se conocerán en las fiestas de los santos patronos o en carnavales. (Carrizo, 2010: 44/82-45/82) Los perros de los pastores en las pinturas de los maestros campesinos cusqueños también son lanudos y de color negro.

---

<sup>126</sup> Carrizo es un investigador argentino, recogió y publicó las tradiciones y costumbres del hombre de la puna argentina, su obra *Cancionero popular de Salta* fue publicado en 1933, consultamos la edición digital de 2010 a partir de Buenos Aires, A. Baiocco y Cia. Editores, 1933.

**Fig. Nº 268**

*San Isidro Labrador con santos Patronos*

Siglo XVIII

Óleo sobre tela, 105.6 x 93.5

Colección Vivian y Jaime Liébana

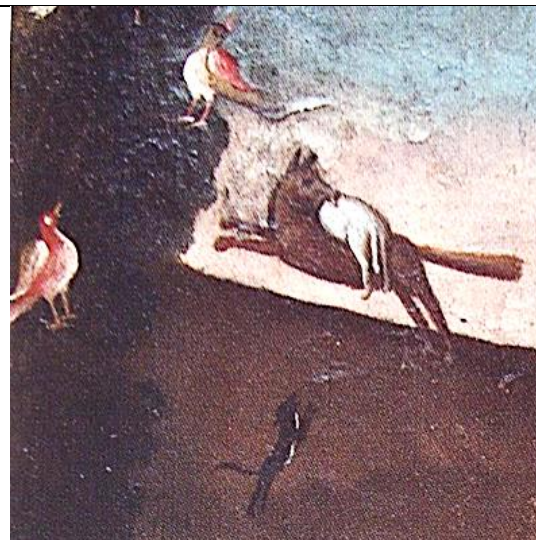
El perro pastor de la región de Aragón era de dos tipos: los mastines que protegían el rebaño y se enfrentaban a lobos u osos, y los perros de chira o sumisos, que dirigían el rebaño y lo guiaban. El perro de chira llega a los Pirineos a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Antes de los perros de chira era el pastor llamado chulo o rapatán el que reunía el ganado, aunque también lo podía hacer un niño pastor o aprendiz de pastor. (Pallaruelo, 1993, p. s/p) El mastín de los Pirineos, que es un animal grande, le entabla lucha al lobo y al zorro en defensa del ganado. Los perros pastores tienen gran tradición en Europa, aunque debemos indicar que, en el Perú, también se conoce un perro pastor autóctono, el chiribaya, ahora extinto, que debió ayudar en el pastoreo de llamas en la costa.<sup>127</sup> (Torres, 2006) Cuando el autor dice: “Volvamos al rebaño, mientras las ovejas y las llamas pacen, el pastor

<sup>127</sup> Torres (2006) consigna que el perro chiribaya fue descubierto en una necrópolis de canes, eran más de 30 perros enterrados como si de humanos se tratara, con bellos textiles, este can recibió su nombre de la cultura Chiribaya (900-1350). Aunque el perro pastor chiribaya está extinto, sus descendientes siguen viviendo en Ilo-Moquegua.

o la pastora hila, hace el caito, esto es, llena el huso, puiscana, con hilo de lana o mismo, tuerce hilo para hacer cordones o sogas, para mancar cabras u ovejas cuando vaya a chiqueriar (sacar leche)” (Carrizo, 2010, 46/82), es lo que se ve en algunos cuadros de los llamados primitivos cusqueños, el pastor está hilando con su huso, a su lado el perro. El perro es llamado cabrero y cuida el ganado, lo protege del zorro, el gato montés y el águila. (Carrizo, 2010, p. 46/82-49/82)



**Fig. N° 268 b**  
Detalle (pastor con waraca)

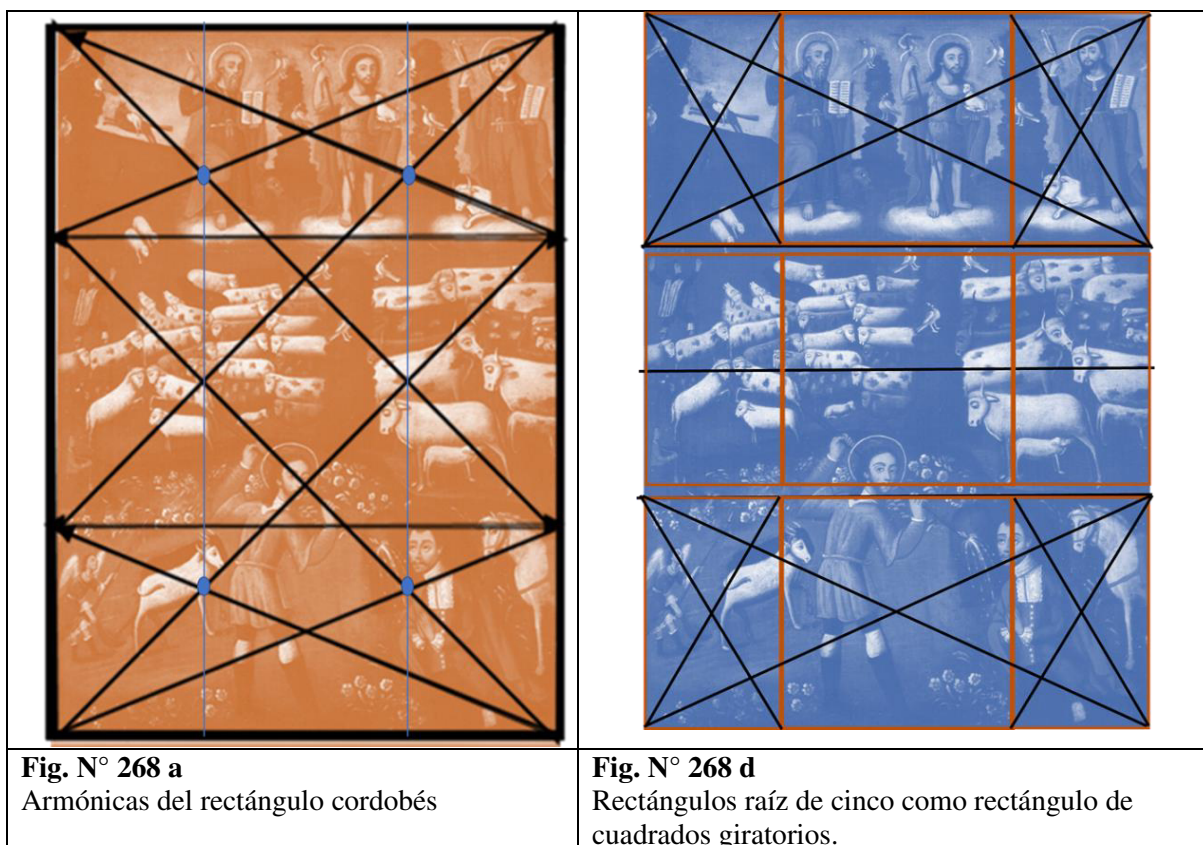


**Fig. N° 268 c**  
Detalle (el zorro roba una oveja)

El perro pastor argentino de inicios del siglo XX, tiene un comportamiento similar al perro pastor peruano, en las representaciones de las pinturas de los maestros campesinos cusqueños, el perro negro peruano también protege a las ovejas y cuida el rebaño, ofreciendo tenaz lucha al zorro. En la zona de los Pirineos el trabajo del pastor es de vital importancia y está ritualizado y jerarquizado, su vida es errabunda y trashumante en las solitarias montañas acompañado por su fiel perro, y las ovejas que pastorea y protege del lobo. El mundo pastoril español de inicios del siglo XX, mantenía canciones, poemas y relatos. (Museo Etnográfico de Ripoll<sup>128</sup>, 2018, párr. 2) Esto se relaciona con las costumbres peruanas, aunque el lobo es reemplazado por el zorro.

<sup>128</sup> Museo Etnográfico de Ripoll, entrada titulada Trabajo de Campo, subtema los pastores, Recuperado de: <https://www.museuderipoll.org/es/trabajo-del-campo/>





En la (**Fig. N° 268**) *San Isidro Labrador con santos Patronos* se representa varias escenas en simultáneo. La obra está dividida en tercios: en el primer tercio, ocupando la parte superior están los santos patronos de los animales: san Marcos, san Juan Bautista y san Lucas. Al centro, ocupando la zona intermedia dos grupos separados por arbustos, a la derecha las ovejas, a la izquierda toros, vacas y terneros. La obra es casi un rectángulo cordobés (**Fig. N° 268 a**), lo descomponemos en sus diagonales recíprocas y medias, verificando que ellas dividen la escena celestial a la altura de las nubes, hacia arriba los santos, debajo dos espacios reservados a los seres humanos y sus animales. Además, las recíprocas con las diagonales medias generan unos puntos de interés, que coinciden o están cerca del hombre de rodillas y del toro que tira del arado conducido por el ángel. Viendo que la obra presenta tres divisiones marcadas, y aunque se relacionan al rectángulo cordobés, pensamos que también se pudo usar tres rectángulos de raíz de cinco (**Fig. N° 268 d**), porque al realizar la descomposición del rectángulo raíz de cinco como rectángulo de cuadrados giratorios, observamos que los tres espacios calzan con el mencionado rectángulo. El registro medio e inferior presentan animales de diversos colores, unos blancos, otros marrones y grises. Siendo las aves de pecho blanco y alas coloradas las que integran la escena superior

con la intermedia. En todo el cuadro existe una dominancia de color rojo, que genera centros de atención y guía el recorrido visual de las escenas.

En la (**Fig. N° 268 b**), el pastor es representado: de pie, con los brazos levantados; en una mano sostiene la quena, en la otra porta una waraca, la cual lleva en alto en acción de ataque o defensa de su rebaño. Está de perfil, al lado de sus ovejas, y dos ovejas pequeñas de color blanco están regresando al redil. Vestido de pantalón corto oscuro, poncho claro con rayas oscuras y sombrero oscuro; mira a la parte superior donde se ve al zorro escapando con una oveja. (**Fig. N° 268 a**) En la zona inferior, se ha representado la escena de san Isidro Labrador sacando agua de una roca, delante de un hombre arrodillado y a lo lejos el ángel con la yunta de bueyes. La armonía dominante es de tonos desaturados y terrosos, donde destaca el verde, asimismo hay un contraste complementario de tonos rojo y verde, y las flores rojas destacan alrededor de la figura de san Isidro.



**Fig. N° 269**

*San Marcos, san Juan y san Lucas*  
S. XVIII - XIX

Temple sobre tela

76.50 x 59.50 cm

Colección particular

Fotógrafo: Daniel Giannoni

Tomado de ARCHI

También en *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, 2003, fig. 61, p. 89, titulada San Marcos, san Juan y san Lucas protectores del ganado, colección Mari Solari.

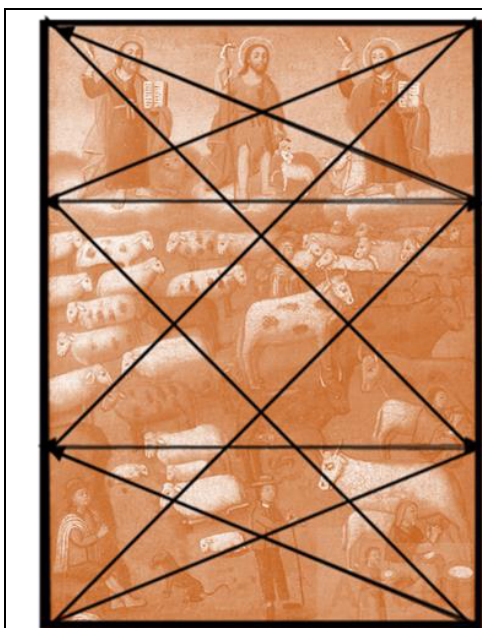
<http://archi.pe/public/index.php/foto/index/4818>

La obra *san Marcos, san Juan y san Lucas S. XVIII – XIX* (**Fig. N° 269**) muestra a los santos patronos: san Juan Bautista con el cordero blanco, san Marcos con un león a sus plantas y san Lucas con un torito blanco a sus pies. Los Evangelistas son similares, además están vestidos de manera idéntica con túnica verde y manto rojo, ambos llevan una pluma y un libro abierto. Los animales asociados a los santos los miran, como el corderito que lleva una rosa y observa al Bautista. Los santos Patronos con sus pies desnudos se posan sobre nubes blancas, se aprecia un cerco de piedras con ovejas, próximo a ellas un niño con poncho. En los cuadros del siglo XVIII, el torito asociado a san Lucas es de color blanco, mientras que en los cajones sanmarkos, usualmente no representan un animal, o aparece un toro junto a san Marcos. En la pintura se observa los siguientes personajes: 1. La ordeñadora junto a una vaca blanca con su cría, la mujer está sentada y agarra las ubres de la vaca, junto a ella una vasija con leche. 2. La ordeñadora junto a una vaca parda con su cría de color blanco, la mujer está sentada y agarra las ubres de la vaca. 3. Niña vestida con túnica verde, en sus manos lleva un plato con leche, el plato es idéntico al que usan las ordeñadoras para recoger la leche. 4. Un pastorcito vestido con poncho y chullo.

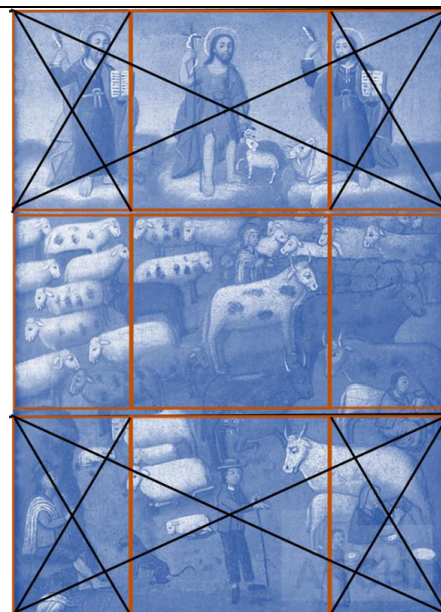
6. Un joven pastor junto a su perro de color marrón, el pastor lleva sombrero, poncho, pantalón corto y los pies descalzos. A su lado un atadito blanco. 7. Un hombre joven con bastón, vestido con sombrero, camisa con botones rojos, chaqueta, pantalón largo, medias y zapatos. 8. Ovejas: son 27, tres son pequeñas y están ubicadas cerca al perro pastor, dos ovejas son oscuras, una de ellas grisácea con manchas oscuras. Algunas se miran de forma frontal, otras están opuestas. 8. Vacas: son tres vacas, todas llevan cuernos, se las reconoce por los terneros y las ubres. 9. Toros o vacunos: hay tres, uno blanco con manchas oscuras junto al pastorcito, y otro pardo con manchas oscuras.

De esta manera, contando las figuras tenemos: los santos Patronos (3) + 27 ovejas+ 3 vacas + 3 toros+ 6 personajes, esto da un total de 42 figuras, habiendo 33 animales, sin contar los animales asociados a los santos Patronos. Se observa dos pastores, dos ordeñadoras, dos vacas lecheras. La presencia de animales claros y oscuros se relaciona a la dualidad, aunque el artista posiblemente diferenciaba tipos de ganado, esto se evidencia en los tonos de los pardos y con mancha, pero la ubicación y alternancia de ellos con los animales claros, muestra una definida intención compositiva y contraste de claro-oscuro. Las ordeñadoras, aunque se parecen, se diferencian en las llicllas y en el tono de verde de sus túnicas. La obra analizada guarda semejanza compositiva y de distribución del espacio, además de personajes





**Fig. N° 269 b**  
Armónicas del rectángulo cordobés



**Fig. N° 269 c**  
Tres rectángulos de raíz de cinco como cuadrados giratorios y trama



**Fig. N° 269 a (detalle)**



**Fig. N° 268 e (detalle)**

y posturas de los santos, con la pintura *San Isidro Labrador con santos Patronos* (**Fig. N° 268**). San Marcos, san Juan y san Lucas son casi idénticos, cada santo con su propia nube, y

los mismos colores de túnica, hasta la misma posición en las manos y los pies. Pudieron ambas obras basarse en el mismo referente (pintura o grabado), pero es evidente que existía una ritualidad en sus posturas sagradas que debía ser mantenida, ya que intuimos que era reconocida por la feligresía que compraba estas obras. Además, el degradé en el cielo también es similar, por ello, podría tratarse de pintores ligados a un mismo taller. La convención de la figura comprimida de los santos, que no se observa en los personajes del registro inferior, es debida a que los santos junto con sus animales simbólicos, se inscriben en rectángulos áureos, esto obliga a comprimir la figura. (**Fig. N° 268 e, Fig. N°269 a**) La tradición sagrada del marco áureo, sea el rectángulo áureo o el rectángulo de raíz de cinco (cuadrados giratorios), se ve en la figura humana de las cajas de imaginero del siglo XIX, y en los sanmarkos de piedra de Huamanga.

La pintura *San Marcos, san Juan y san Lucas* (**Fig. N°269**) es casi un rectángulo cordobés, su trama distribuye el espacio en tres registros. (**Fig. N°269 b**) También se pudo haber utilizado tres rectángulos de raíz de cinco descompuestos en sus cuadrados giratorios para dividir el espacio. Afirmamos esto al observar la manera como la trama de cada rectángulo de cuadrados giratorios (**Fig. N° 269 c**), coincide con la distribución de los santos y la ubicación en el registro inferior del pastor, el hombre de pie y la ordeñadora. El mundo pastoril y las escenas agropecuarias transmiten tranquilidad, calma y reposo. Los santos y los varones están en posición de tres cuartos, los animales de perfil, al igual que las ordeñadoras. Los hombres son imberbes, esto puede aludir a descendientes de indígenas, ya que, si nos fijamos, los santos Patronos son barbados y de cabellos castaños. El hombre de pantalón oscuro es de mejor condición social, no solo por la ropa, sino por estar en la parte central, en primer plano. El pastor está sentado en una roca, con las piernas juntas y cruzadas, mirando al hombre del bastón, en otros cuadros el pastor tiene las piernas cruzadas y está en posición sedente mientras toca un instrumento musical similar a una quena. En la pintura no aparece la escena del zorro abigeo o la del pastorcito amarrado al árbol, el personaje con el bastón podría ser el hacendado o san Isidro Labrador con su cayado, sin el ángel ni la yunta de bueyes. Nos parece poco probable, pero también puede ser el capataz que supervisa las tareas de la hacienda.

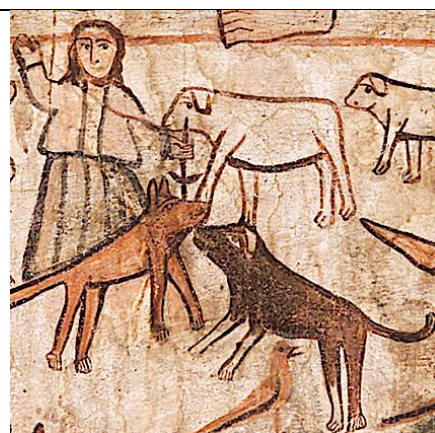




**FIG. N° 270** (Detalle)  
*Caja de Imaginero*  
*Sanmarkos con Santiago*  
Colección Mari Solari  
Siglo XX



**Fig. N° 271**  
*Santos Protectores del ganado.*  
Colección Luza.  
Siglo XIX. Técnica: temple sobre tela.  
90.4 x 62.3. Materiales: sarga y yeso  
Museo de Artes y Tradiciones Populares  
Fotógrafo: Daniel Giannoni  
Tomado de:  
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/70741/173-3552.jpg?sequence=1&isAllowed=>  
También en: *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, p. 90, img. 62. y  
en Mendizábal (1974), s/p, fig. 20.



**Fig. N° 271 a Detalle:**  
La pastora hilando

En la (**Fig. N° 270**) se muestra el piso inferior de un cajón sanmakos de inicios del siglo XX, donde la ordeñadora está de espaldas, en segundo plano se distingue una pareja de vacunos que chocan sus cuernos; la vaca es parda, mientras el toro es negro con manchas claras. Esta obra mantiene algunos elementos similares con la pintura campesina. Los animales son representados de perfil, los vacunos aparecen al centro del espacio, los ojos de



los vacunos recuerdan los ojos de los animales de la pintura cusqueña campesina; ovejas con manchas; idea pictórica, las figuras de los vacunos recuerda las pinturas de la Escuela cusqueña campesina, la ordeñadora aparece de espaldas, se distingue sus cabellos oscuros y sus vestiduras.

### **3.7 Consideraciones sobre la pintura cusqueña de los maestros campesinos, las escenas pastoriles y los sanmarkos**

La mayoría de cajones sanmarkos están datados alrededor de 1940, solo algunos son de inicios del XX, y extremadamente raros los de fines del siglo XIX, mientras que las pinturas de los primitivos cusqueños son en su mayoría del siglo XIX, y los antecedentes del siglo XVIII.

Mendizábal es el primero en considerar la vinculación entre la pintura de los maestros campesinos cusqueños y los cajones sanmarkos, como que los cajones sanmarkos son la elaboración posterior y de mayor complejidad de esas pinturas. En un artículo de 1963-1964 indica que las pinturas fueron encontradas hace unos años, por lo que debieron encontrarse alrededor de la década de 1950. Las pinturas fueron halladas en la zona sur cusqueña, de influencia colla, (Mendizábal, 2003, pp. 130-131) considerada *la ruta del Barroco andino*, donde se encuentran la Capilla de la Virgen Purificada de Canincunca, el Templo San Juan Bautista de Huaro y el Templo San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. La capilla de la Virgen de Canincunca está asentada en un centro wari. Asimismo, los waris son quechuas, y no aymaras. Mendizábal estima que las pinturas fueron realizadas por maestros indígenas a mediados o fines del siglo XVIII, las obras pictóricas tienen las escenas del mundo campesino, los santos usuales del sanmarkos, además de san Isidro Labrador y Santiago apóstol, donde destaca la presencia de flores. (Mendizábal, 2003, 130-131) La descripción coincide con la pintura de los maestros campesinos cusqueños del siglo XIX, denominados primitivos cusqueños, lo que se comprueba al observar la foto del anexo del artículo de Mendizábal publicado en 1964. La mencionada obra pertenece a la colección Luza y en *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano* recibe la denominación de *Santos protectores del ganado*. (Fig. N° 271) En ella se observa dos registros, separados por una delgada línea roja, en la parte superior dos santos con túnica verde, casi idénticos, portan una pluma o palma de martirio y aureola, uno lleva un libro, podrían ser San Cosme y San Damián patronos de los

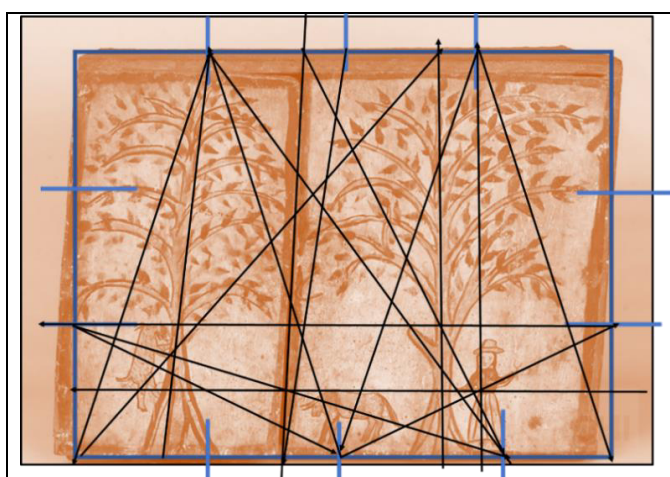
médicos, o san Marcos y san Lucas, que suelen ser representados en los sanmarkos de manera casi idéntica. Al centro del primer registro está san Juan Bautista, vestido de hojas con una capa roja, aureola, en una mano el cordero transformado en oveja y en la otra un objeto que parece una banderola, al lado se encuentra el apóstol Santiago en su caballo blanco, el santo lleva sombrero bicornio y túnica, en la parte inferior de diminuto tamaño se percibe unas llamas.

San Juan Bautista es patrón de las ovejas, Santiago de las llamas, y los santos médicos serían para pedir por el bienestar de personas y animales, sobre Santiago llueven flores que llegan hasta la segunda división, donde están las escenas agrícolas. Santiago se presenta como patrón de las llamas y propiciador de la abundancia del cielo, del agua, que trae consigo las plantas representadas como flores. En la parte inferior, en primer plano, San Isidro Labrador de gran tamaño, con un ángel señalando hacia la escena superior y con la otra mano coge una vara. En la nota 33 del ensayo, se indica que el pintor cusqueño Mariano Fuentes Lira encontró las pinturas, luego fueron traídas por los intermediarios a Lima, pasando a integrar las colecciones de Elvira Luza y de Manuel Mujica Gallo. (Mendizábal, 2003, p. 72) Stastny también considera que la iconografía se habría gestado en el epígono virreinal, en los talleres de los primitivos cusqueños o pintores campesinos del siglo XIX, luego migraron a los talleres ayacuchanos. Relaciona la pintura de los llamados primitivos cusqueños<sup>129</sup> del siglo XIX con los sanmarkos huamanguinos del siglo XX, así como que la figura del abigeo y las escenas agropecuarias migran de la pintura campesina a los sanmarkos. Asimismo, menciona el principio de disyunción para explicar las formas cristianas y los contenidos heterodoxos (Stastny, 1981, pp. 154, 156). En cambio, Macera (1979) sostiene la hipótesis de que el sanmarkos comenzó a producirse a fines del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, además afirma que del sanmarkos migraron las escenas agropecuarias a la pintura de los maestros campesinos cusqueños del siglo XIX. Stastny considera que la pintura campesina era una huaca, un objeto ritual, de función mágico propiciatoria. (Stastny, 1981, p. 187) A pesar de la función ritual, consideramos que no era una huaca, sino un objeto cristiano ritual, inserto en el pensamiento mágico religioso de carácter propiciatorio sincrético. En las cajas de imaginero aparecen escenas pastoriles y del sistema agrario, con similitudes formales con las escenas de la pintura de los llamados Maestros Campesinos (Stastny, 1981, pp. 190-191). El artista cusqueño hábilmente pudo

---

<sup>129</sup> Los maestros campesinos son autores de una obra de gran difusión en el sur andino, según Macera un informante le indica que son de las alturas de Tinta (Macera, 1979).

satisfacer el pedido del campesinado, así la iconografía religiosa católica migra de soportes, de la pintura cusqueña urbana (pintura cusqueña en lienzo y murales) a un formato portátil, que algunos autores la relacionan con la pintura mural cusqueña como Macera (1979) y Stastny (1981). Para Macera “La pintura campesina luce materialmente como trozos de pared, paredes recortadas” (Macera, 2009, pp. 119-120), esto se vincula con los maestros muralistas cusqueños del siglo XVIII, eran pequeños fragmentos de pintura al temple o, como sugiere el autor, “pintura mural” portátil de proporciones reducidas para uso doméstico, a medio camino entre el lienzo y el mural. (Macera, 2009, pp. 119-120) La pintura de los “primitivos cusqueños” integra varias escenas en un mismo cuadro, como recortes de figuras o escenas que configuran motivos por separado que luego se integran en los cuadros. Al analizar la pintura observamos algunas escenas que se intercambian, pero existe un patrón estructural regular que las compone y las ordena, esto lo confirmamos al superponer diversas tramas y esquemas armónicos a las pinturas, dándonos cuenta que son de una gran complejidad estructural y simbólica.



**Fig. N° 272 a**

**Fig. N° 272 b (Detalle)**



Por ejemplo, el motivo de la pastora hilando junto a sus ovejas aparece en la pintura campesina (**Fig. N° 271 a**), cerca se observa al perro pastor. También se suele representar a la pastora en cajas de imaginero y pinturas campesinas. En la parte externa de una caja de imaginero de marco de cuatro a tres, se ha representado a la pastora hilando (**Fig. N° 272 b**). Aquí el imaginero siguió el marco impuesto por la proporción de la caja, luego subdividió la altura del tercio donde se ubica la mujer y el toro en dos partes, que serían  $1/6$  de la altura, en la sexta parte ubicó al toro y la mujer y el chivo que sube por el árbol en  $1/3$ . La armadura permite observar que la inclinación del árbol derecho sigue la torsión inclinada de las puertas asimétricas del sanmarkos. Existe una dinámica entre el toro que está embistiendo y el chivo





**Fig. N° 272**

**Fig. N° 273 a**



**Fig. N° 273**

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/70739>

**Fig. N° 272**

*Sanmarkos*

S. XX

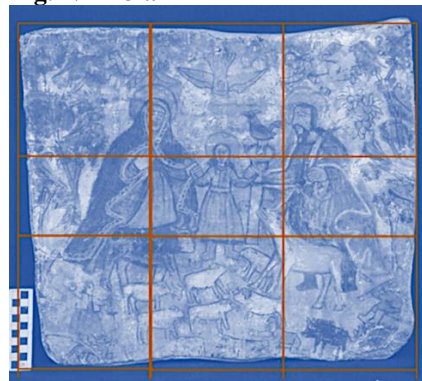
Maguey y pasta

38.50 x 49.90 x 28.80 cm

Colección particular

Fotógrafo: Daniel Giannoni

**Fig. N° 273 a**



**Fig. N° 273**

*Sagrada Familia*

Colección Elvira Luza

Cusco

Fotógrafo: Daniel Giannoni

**Fig. N° 273 a**

Marco tres rectángulos áureos y tres cuadrados

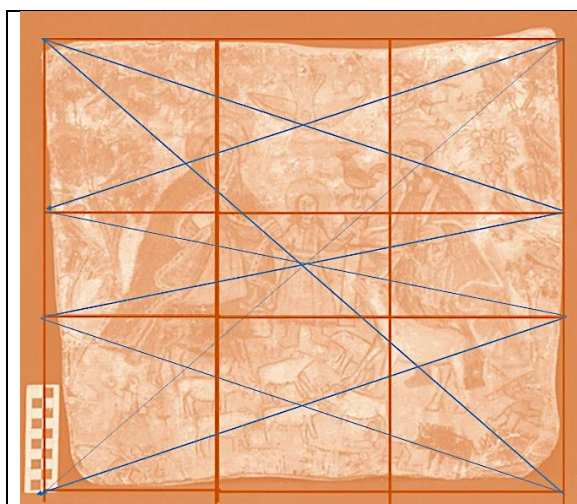
**Fig. N° 272 a**

Armadura del rectángulo 1 a 3

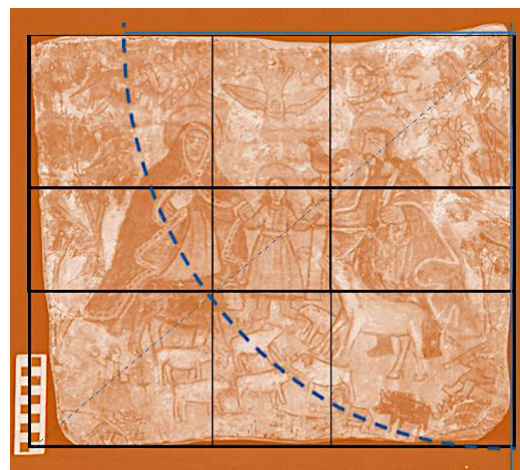
que trepa el árbol frondoso. Todo el peso visual se articula en el tercio inferior del cuadro, en la parte restante árbol y follaje. Hábilmente el imaginero disimula la asimetría de las puertas de maguey dándole dinamismo a las hojas y las ramas, a pesar de la casi verticalidad de los dos arbustos, lo cual distrae la atención del observador.

En el cuadro *Sagrada Familia* (**Fig. N° 273**) se observa a la sagrada familia o Trinidad terrestre, la Virgen con un ropaje que recuerda la Dolorosa, Cristo junto al gallo, y san José

con la vara florida que se ha transformado en grandes flores. En el cielo dos ángeles y el espíritu santo en forma de paloma. En la parte inferior de diminuto tamaño están el pastor con una quena, cerca a un cerdo oscuro y la pastora hilando debajo de la Virgen, completan el conjunto las ovejas y el zorro.



**Fig. N° 273 c**  
Trama de tres rectángulos áureos y tres cuadrados



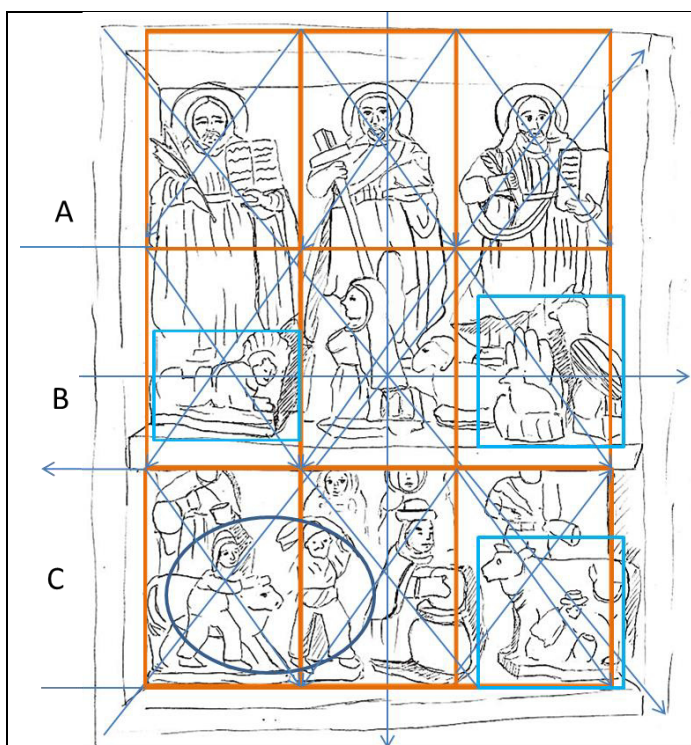
**Fig. N° 273 b**  
Marco del Rectángulo subarmónico de  $\frac{1}{2}$  en horizontal  
Esquema de Magaly Labán

En esta obra se observa a los pastores de dimensiones reducidas, siendo más pequeños que el zorro y las ovejas, mientras el zorro es enorme y muestra sus dientes. Aquí la Sagrada familia toma el lugar de los santos patronos. El Niño Jesús es el Buen pastor que apacienta sus ovejas, siendo su enemigo el zorro símbolo del mal. Para analizar la distribución de esta obra, hemos usado el rectángulo subarmónico<sup>130</sup> de  $\frac{1}{2}$ , el cual es similar en dimensiones al marco de tres rectángulos áureos y tres cuadrados, notamos que coincide varias secciones de la pintura, por ello comprobamos el uso de la proporción áurea. (**Fig. N° 273 a, Fig. N° 273 b**) Al realizar la descomposición del marco de tres rectángulos áureos y tres cuadrados en base a las diagonales y sus reciprocas, se genera la altura de tres espacios, en la zona inferior los pastores y las ovejas, la cual es un tercio de la altura de la obra. El Espíritu Santo se ubica en el cruce de las diagonales reciprocas superiores. (**Fig. N° 273 c**)

<sup>130</sup> El rectángulo subarmónico es poco conocido, fue un marco usado en el arte europeo, pero en un estudio mexicano se considera que se usó en el arte maya. Estos rectángulos contienen la proporción áurea, ya que algunos de sus lados o sus alturas son phi. (Aguirre, 2004, p. 80-81)



### 3.8 Análisis de los Sanmarkos en piedra de Huamanga y cajas de imaginero.



**Fig. N° 274 a**

**Fig. N° 274 a,b,c**

Sanmarkos con figuras de alabastro  
*Museo de Banco Central de Reserva (BCR)*

Dibujo y diagrama : Magaly Labán

**Fig. N° 274 a**

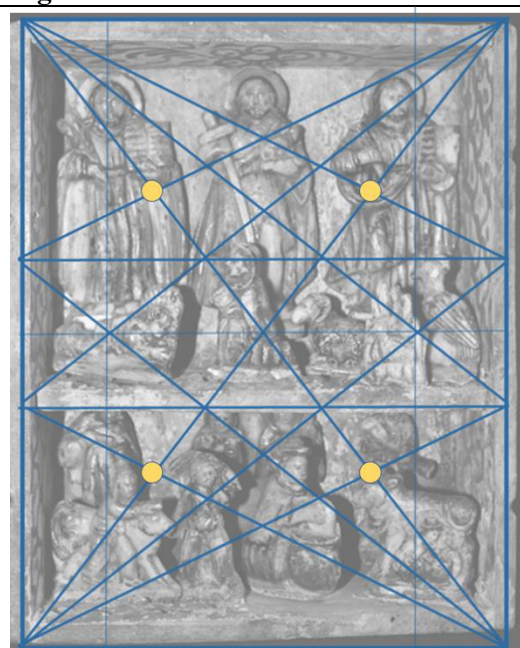
Diagrama de regla de los tercios

**Fig. N° 274 b**

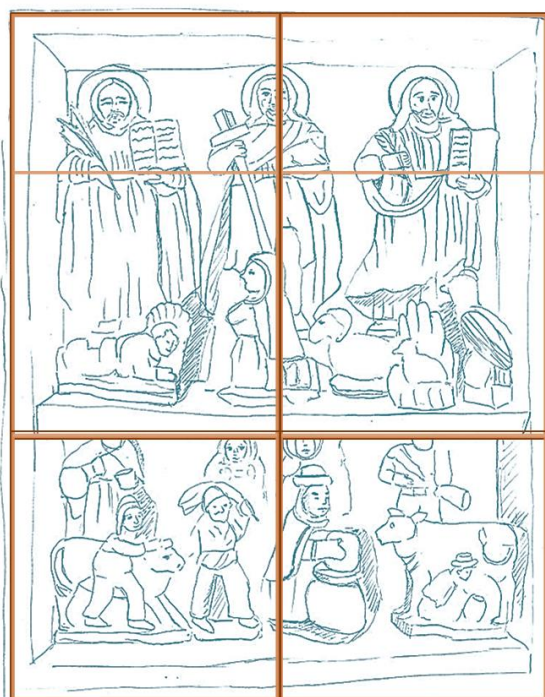
Trama de dos rectángulos aureos y dos cuadrados.

**Fig. N° 274 c**

Marco aureo de dos rectángulos dorados y cuadrados



**Fig. N° 274 c**



**Fig. N° 274 b**

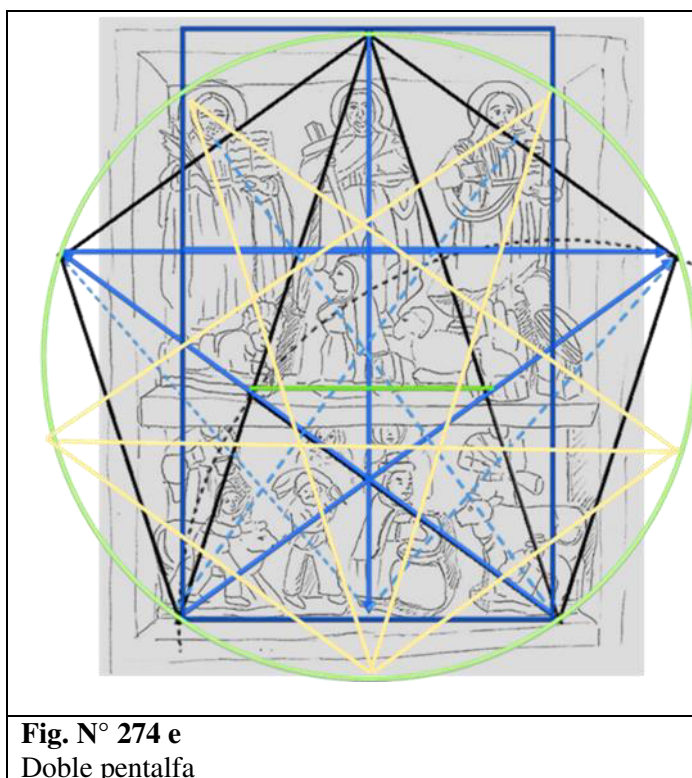
El *Cajón sanmarkos* de la (**Fig. N° 274**) es una pieza de doble registro dispar sin puertas, con figuras talladas en piedra de Huamanga, la caja es posiblemente de maguey, ya que presenta porosidad y signos de envejecimiento propios del maguey y no de un tipo de



madera. El cajón se divide en dos niveles, en el primero se observa tres personajes frontales y de aspecto hierático, en la parte central y principal se ubica san Juan Bautista, como patrón de las ovejas, el santo está flanqueado por los Evangelistas que portan plumas (san Marcos y san Lucas), por no tener atributo es difícil identificarlos. En el piso superior reconocemos dos figuras de la pasión, inusualmente a los pies de los santos Patronos, un hombre echado, que parece ser el pastor acusado de abigeato y a su costado una mujer de rodillas, que sería su esposa. Ambos personajes están asociados al tema de la pasión del pastorcito. En el piso inferior no está el patrón, pero sí el capataz, además se observa a los participantes de la reunión en el campo, como el domador de toros, la quesera, la ordeñadora y la cantora junto a la tocadora de la tinya. La pieza presenta buena factura, y no tiene remate, tampoco puertas. Por el uso del maguey y el alabastro, materiales empleados a inicios del siglo XX, pensamos que la obra es de esta época. En 1940 el sanmarkos huamanguino se confeccionaba con madera de cajones, pero las cajas de imaginero de mayor antigüedad fueron fabricadas con maguey, como otras del BCR y de colecciones particulares datadas en el siglo XIX, y aún se mantenía en uso hasta 1930.

Las figuras han sido talladas para ser colocadas en una caja, ya que sus bases son gruesas para que puedan ser situadas en diversos niveles de profundidad. Por las bases sabemos que el abigeo (hombre echado), no ha sido colocado así por error, sino que se configuró su posición desde la planificación del sanmarkos. Las figuras talladas en piedra luego fueron pintadas, con el tiempo la policromía ha fugado dejando ver la transparencia propia de la piedra de Huamanga. Las figuras son: Primer piso: 1. Evangelista con libro abierto y pluma. El libro presenta líneas simulando escritura. 2. San Juan Bautista con cruz, oveja y libro. 3. Evangelista con libro abierto y pluma. El libro presenta líneas simulando escritura. 4. Abigeo en posición horizontal, parece estar amarrado por los pies. 5. Mujer del abigeo. 6. Carnero. 7. Ave posada sobre roca (identificada con la illa). 8. Ave, posiblemente un cóndor. En el segundo piso: 9. Mujer con jarra y vaso (identificada con la esposa del patrón); 10. Hombre agarrando por los cuernos a un toro (identificado con el amansador de toros o domador); 11. Hombre con látigo, identificado con el capataz; 12. Mujer; 13. Mujer; 14. Mujer arrodillada, delante de una olla o batán, suponemos que es la quesera; 15. Mujer ordeñando una vaca; 16. Hombre. Utilizamos la regla de los tercios (**Fig. N° 274 a**) para estudiar la distribución del espacio, casi dividido en tres partes iguales, dos configuran el primer piso (A, B), mientras que el segundo es casi un tercio del total. Al ver las proporciones notamos que los espacios están configurados por la sección áurea, el piso inferior con relación al superior la

emplean, teniendo el espacio de dos cuadrados, dado que el marco de la obra lo forman dos



**Fig. N° 274 e**  
Doble pentalfa

rectángulos áureos más dos cuadrados. **(Fig. N° 274 b)** Los espacios A, B C son iguales, siendo un tercio del total. La estructura se puede dividir en nueve cuadrantes, los santos se ubican en dos cuadrantes verticales y uno horizontal, las demás figuras en su mayoría están en un cuadrante.

Al colocar la trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados, se observa que las diagonales y las recíprocas articulan la composición.

El sanmarkos analizado presenta la escena de la pasión de forma incompleta, ya que aparece el pastor amarrado con camisa y sin pantalón y su esposa, pero no se representa al hacendado o patrón, ni al capataz cerca a ellos. El capataz aparece en el nivel inferior descontextualizado, está asociado al hombre que sujeta por los cuernos al toro (domador de toros). Existen formas de organización del espacio que responde a compensaciones visuales y de composición, en el primer nivel la mujer arrodillada y los animales miran al hombre echado, la posición del hombre se dirige a la mujer y los animales. **(Figs. N° 274, N° 274 d)** Los santos Patronos tienen el cabello suelto, largo y rostros similares, con nimbo alrededor de sus cabezas, presentando la misma altura. El ordenamiento de la composición se basa en las diagonales y sus recíprocas, formándose cuatro puntos, tres de ellos se ubican en zonas importantes, dos caen en los santos, uno en el registro inferior incidiendo cerca a la vaca que es ordeñada.

En las faenas agropecuarias destaca la figura de la quesera, identificada por su mayor tamaño y estar ubicada en el centro del segundo registro y cerca a ella la ordeñadora con su recipiente para la leche. Aunque el patrón no aparece, la mujer del patrón (mujer con vaso :9) está cerca al domador de toros (10). La falta del patrón, que sin embargo aparece en otro sanmarkos con figuras en alabastro, nos lleva a pensar que en algunas ocasiones no se le



Fig. N° 274

**Fig. N° 274**

Sanmarkos con figuras de alabastro  
Inicios del siglo XX  
Museo del Banco Central de Reserva  
Foto: Eva Bless

**Figs. N° 275 c, 274 d**

Sanmarkos (detalle)  
Madera y alabastro  
21.00 x 18.00 x 5.00 cm  
Colección particular  
Siglo XX- ¿XIX  
Fotografo: Daniel Giannoni  
ARCHI  
Tomado:  
<http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4794>



**Fig. N° 274 d**  
Escena de la pasión

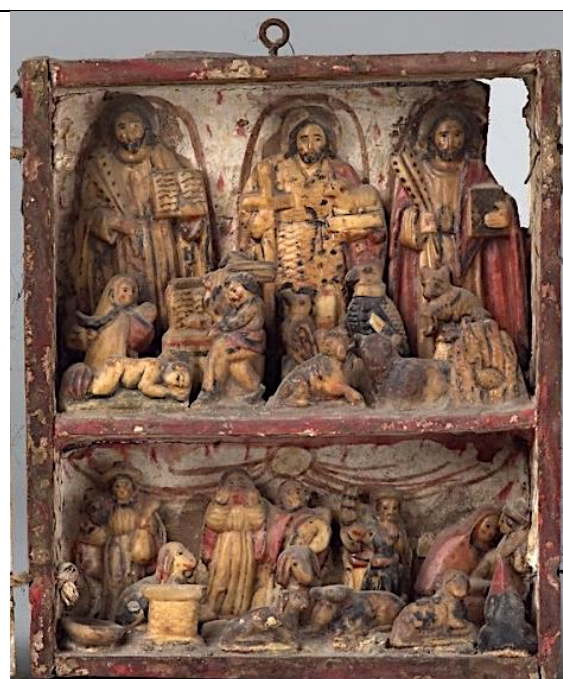


Fig. N° 275 c



**Fig. N° 275 d (Detalle)**  
Escena de la pasión

representaba. En el registro superior reservado a lo sagrado se ubica la pasión y también las aves (illa y cóndor), ambas asociadas a la fecundidad del ganado, la illa es la piedra mágica con forma de animal y el cóndor un ser sagrado, mensajero o representación del wamani (apu).



Los personajes debajo de los santos se distribuyen en el espacio de dos rectángulos áureos en horizontal (**Fig. N° 275 c**), al colocar una doble pentalfa los vértices caen en los santos. Además, las diagonales de las pentalfas coinciden sobre el pastorcillo. La relación entre la altura del primer registro y el segundo es áurea, ya que la pentalfa contiene esta proporción. (**Fig. N° 274 e**)



**Fig. N° 275**

Sanmarkos

Madera y alabastro, 21.00 x 18.00 x 5.00 cm

Colección particular, inicios del siglo XX

Fotógrafo: Daniel Giannoni

ARCHI, Tomado de: <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4794>



**Fig. N° 275 a**

Rectángulo áureo y un raíz de cinco como rectángulo de cuadrados giratorios.

Esquema Magaly Labán



**Fig. N° 275 b**

Marco de rectángulo áureo y dos cuadrados. Esquema Magaly Labán

EL *Cajón Sanmarkos* (**Fig. N° 275**) es de doble registro dispar con puertas asimétricas y figuras de alabastro, datada por el Archivo de Arte Peruano (ARCHI) en el siglo XX. En el texto *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano* (2003) aparece en la p. 75, figura 41, como parte de la Colección de John H. Davis y de inicios del siglo XX. Según *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes* (1992), la obra es un sanmarkos de madera y piedra de Huamanga, su autor fue el maestro Vega, estableciendo su manufactura en la década de 1920 (IEP, 1992, p. 18) Un sanmarkos similar, pero con san Juan Bautista repetido tres veces fue datado por Mendizábal (1964) como del siglo XIX. El sanmarkos de la colección Davis presenta dos niveles, siendo el superior de mayor tamaño, en el que aparecen las figuras de tres santos Patronos, al centro san Juan Bautista, flaqueado por san Marcos y san Lucas, los santos están con nimbos y en la caja hay arcos pintados que encierran las figuras de los santos. La escena de la pasión del pastor o indiecito aparece completa estando representado el pastor, el capataz y la mujer del pastor arrodillada. El sanmarkos analizado no presenta diseño floral en las puertas, pero se conserva una puerta pintada con la simulación de un paisaje y líneas ondulantes en sentido vertical que forman visualmente rombos. Estos elementos alusivos al mundo campesino pueden estar asociados a la agricultura, también podrían representar el pasto para el ganado o las plantas de las punas. Indicamos las figuras por pisos:

Piso superior:

1. Evangelista con pluma y libro abierto, con simulación de escritura. Es barbado y de cabellos largos. / 2. San Juan Bautista con cruz y cordero sobre libro, vestido con túnica corta, con manchas negra, el santo es barbado y de cabellos largos. / 3. Evangelista con pluma y libro cerrado, túnica y manto rojo, barbado y de cabellos largos. / 4. Mujer arrodillada de perfil, con las manos juntas, con la cabeza cubierta con velo y túnica. (identificada como la esposa del pastor). / 5. Hombre en posición vertical, mirando hacia abajo, desnudo y con el pantalón abajo (identificado con el pastor acusado de abigeo) (Fig. N° 276 d). / 6. Hombre de perfil, con látigo, pantalón largo y chaqueta. (capataz). / 7. Ave. / 8. Cóndor. / 9. Pareja de cuadrúpedos (suponemos sean vacunos). / 10. Ave sobre roca (identificada con illa). / 11. Zorro, debajo del Evangelista

Piso inferior:

12. Mujer con botella y vaso, lleva sombrero. / 13. Animal de orejas largas. / 14. Mujer con las manos levantadas. / 15. Mujer tocando la tinya. / 16. Animal de orejas largas. / 17. Cuadrúpedo. / 18. Cuadrúpedo con cuernos (suponemos sea un carnero). / 19. Tocador de warakpucro. / 20. Vacuno. / 21. Mujer con manto sobre la cabeza. / 22. Mujer con sombrero

Son 22 figuras, aparecen algunos personajes típicos del sanmarkos como:

la cantora y la mujer que toca la tinya, el tocador de warackpucro, que nos indica que se celebra un acontecimiento o reunión, pero no se presenta el patrón en el sanmarkos, ni al amansador de toros. La presencia de la pasión en la parte superior de la caja es recurrente en los sanmarkos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, especialmente en los de alabastro, esto lo confirmamos en la observación de diversas obras.

La sobriedad en la representación y las pocas figuras que presenta corresponden a esquemas y ordenamientos de fines de siglo XIX. El artista ha diseñado la obra para que todos los elementos se puedan apreciar, las figuras de mayor tamaño van adosadas a la caja y las de mediano tamaño en segundo plano, las pequeñas son colocadas adelante, en primer plano. El sanmakos se configura como un mini escenario donde cada personaje representa un papel ritualizado.

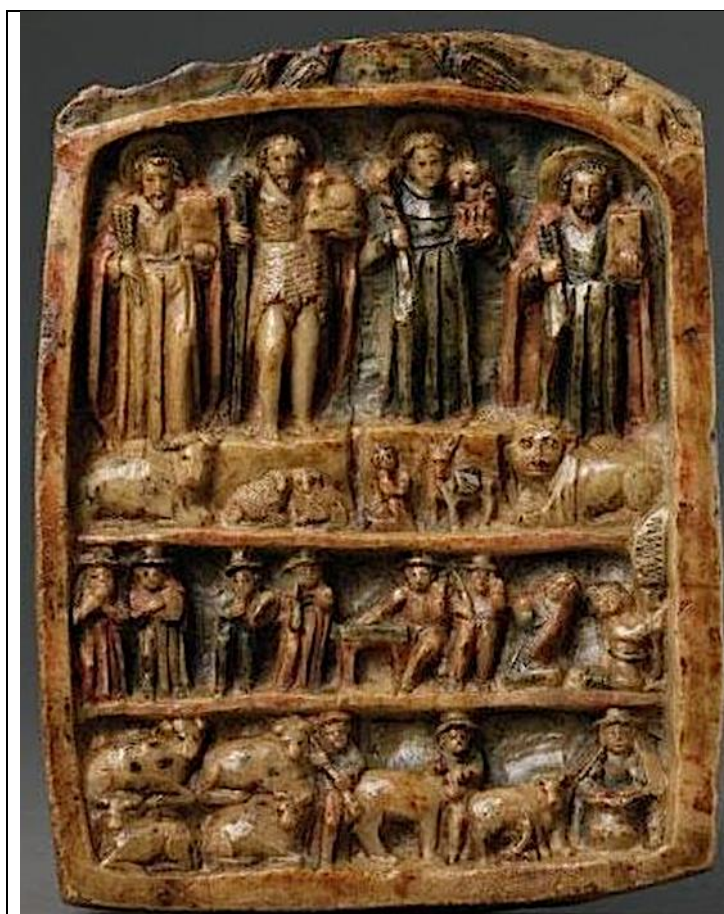


**Fig. N° 275 e**  
Trama de rectángulo áureo y dos cuadrados.

El marco de la obra es un rectángulo subármonico de  $\frac{1}{2}$ , pero aproximado a un rectángulo áureo y dos cuadrados, donde un rectángulo de oro es el piso superior, y se puede descomponer en dos sub registros. Así, el espacio de los animales y la escena de la pasión son dos pequeños rectángulos áureos en horizontal, que salen de la proyección de dos cuadrados que configuran el piso inferior. (Fig. N° 275 b) El registro inferior es casi un rectángulo raíz de cinco (Fig. N° 275 a), los tres grupos se ordenan en la descomposición del rectángulo. Dado que el marco es inusual, pero aproximado a un rectángulo áureo

(registro superior) y dos cuadrados (registro inferior), hemos usado esa trama, observando que las alturas y distribuciones del primer y segundo pisos se configuran en proporciones áureas. Las diagonales generales y sus recíprocas medias generan dos puntos, uno coincide con la figura del capataz, mientras el otro con el cóndor, ambos ubicados en el primer registro. El capataz levanta el latigo y mira a la mujer de rodillas, el cóndor y el zorro lo observan, ambos son considerados animales del wamani. (Fig. N° 275 e)



**Fig. N° 276**

Sanmarkos

21.5 x 15 x 4 cm.

Piedra de Huamanga, tallada y policromada.

Siglo XIX.

Colección: Vivian y Jaime Liébana.

Fotografía: Archivo ICPNA-URP. 2010.

Exposición Arte de Ayacucho: celebración de la vida.

Fuente:

<https://arteyantropologia2010.blogspot.pe/2012/08/exposicion-el-arte-de-ayacucho.html>
**Fig. N° 276a**

Esquema Magaly Labán

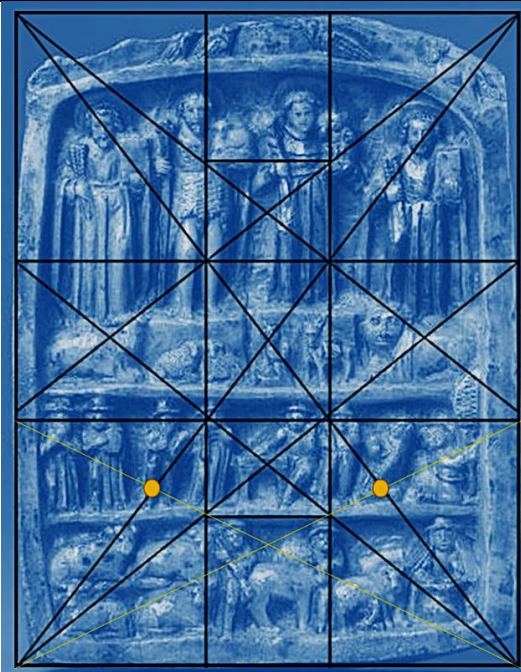
Marco áureo de dos rectángulos dorados y dos cuadrados.

Diagrama de Magaly Labán

**Fig. N° 276 b**

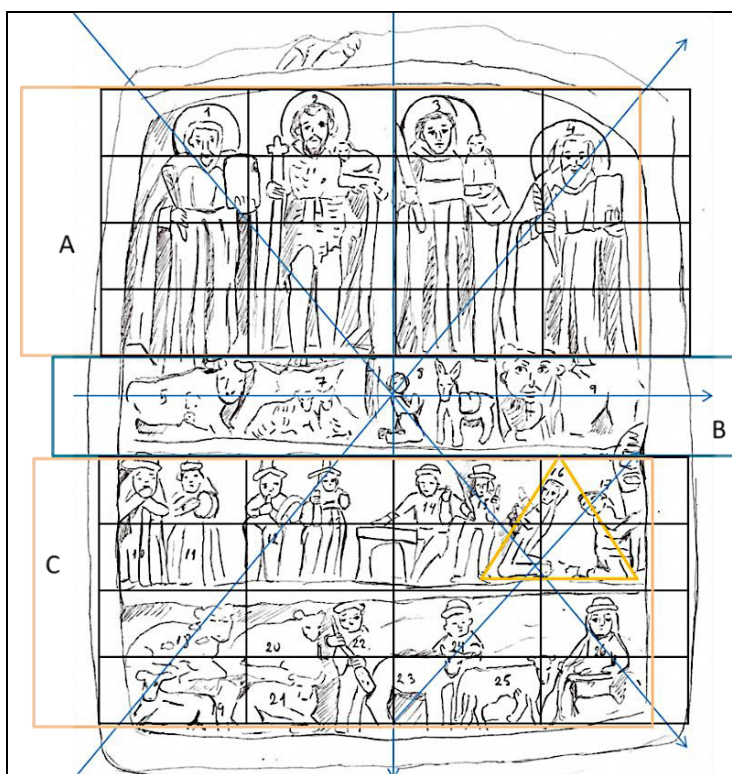
Trama de las armónicas

Diagrama de Magaly Labán

**Fig. N° 276 a****Fig. N° 276 b**

El Sanmarkos en alabastro (**Fig. N° 276**) es de triple registro sin puertas, la obra pertenece a la colección Liébana, está datado como del siglo XIX. Es una placa de alabastro, las figuras parecen talladas por separado e insertadas al bloque. Presenta 29 figuras, los santos patronos

son identificables por sus atributos, que se ubican debajo de ellos, esto considerando los animales y su patronazgo de modo independiente, sino serían 25 figuras. El marco de la obra es dos rectángulos áureos y dos cuadrados, los tres registros dispares se han configurado en base a su marco, el primer piso son dos rectángulos áureos pequeños, mientras los otros registros ocupan un cuadrado. (Fig. N°277 a)



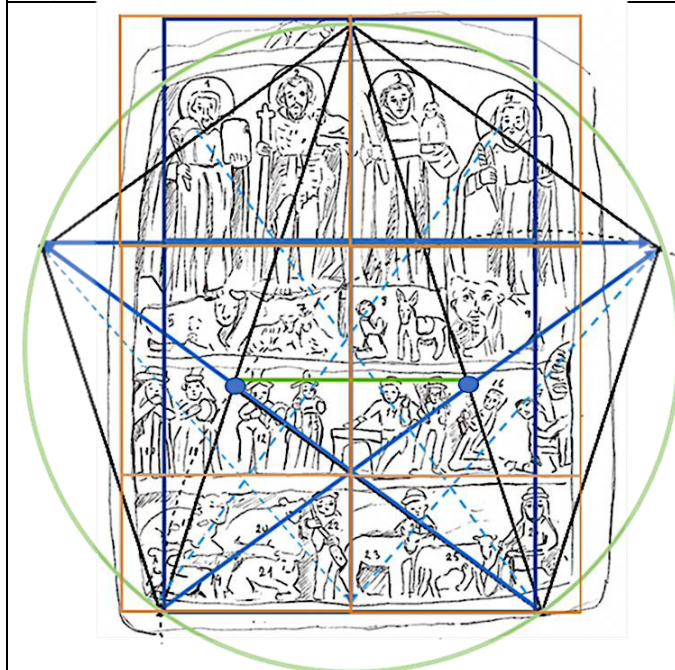
**Fig. N° 277**

**Fig. 277**

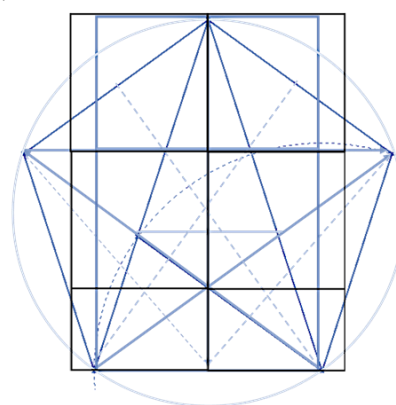
Sanmarkos  
21.5 x 15 x 4 cm.  
Piedra de Huamanga, tallada y policromada.  
Siglo XIX. Colección: Vivian y Jaime Liébana.  
Dibujo y esquema de Magaly Labán

**Fig. N° 277 a**

Pentagrama con pentalfa y marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados.  
Dibujo y esquema de Magaly Labán



**Fig. N° 277a**



**Fig. N° 278**

Pentalfa con marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados  
Dibujo y esquema de Magaly Labán



Piso superior: relacionado al Hanan Pacha, lo divino y asociado a lo sagrado, se divide en dos sub-registros, un conjunto donde están los santos Patronos (A), en otro aparece los animales relacionados a su iconografía (B).

El piso superior es la mitad de toda la composición, siendo las figuras de considerables dimensiones, el canon de la figura humana de los santos tiene una relación entre la cabeza y el cuerpo de 1 a 4. (Fig. N° 277 c) El esquema muestra que en el primer piso (A), se ha usado un sistema de divisiones estructurales basadas en el número cuatro, tres de los santos patronos tienen un canon de cuatro cabezas, mientras el Evangelista contiguo a san Antonio tiene tres cabezas y media.

Al registro medio e inferior le hemos colocado la letra C, teniendo la misma altura que el registro superior A. La parte formada por C, se puede divide en dos, ambos con proporciones similares. Por ello colocamos las siguientes proporciones:

Registro superior (A)= registro medio e inferior (C)

Registro medio (C1) =registro inferior, sin borde (C2)

Registro medio (C1) + registro inferior, sin borde (C2) = C

Piso medio: Este registro se divide en tres grupos: hacendado con mesa, los músicos y la pasión del abigeo. (C1)

Piso inferior: Este registro es dominado por el tema de la marcación del ganado. (C2)

Piso superior: 1: santo con libro cerrado y pluma, a sus pies un toro, suponemos san Lucas. / San Juan Bautista, con cruz y oveja sobre libro. 2: A los pies del santo una pareja de ovejas. / 3: San Antonio con el Niño, a sus plantas arriero de rodillas orante y burro. / 4: Santo con libro cerrado y pluma, a sus plantas un león con rasgos humanizados, sería San Marcos. /5: Toro. / 6-7: Pareja de ovejas.) / 8: Arriero y acémila. / 9: León.

En el piso medio: 10. Mujer con las manos en la boca; 11. Mujer tocando la tinya; 12. Hombre tocando el waqrapuku; 13. Mujer con botella y vaso; 14. Hombre delante de mesa (patrón); 15. Hombre. 16. Mujer de rodillas (esposa del abigeo, sin la cabeza de toro).

En el piso inferior: 17. Hombre amarrado a árbol (abigeo); 18, 19 ,20 ,21: animal; 22. Hombre; 23. Animal; 24. Hombre; 25. Animal; 26. Mujer con sombrero; Remate: 27, 28,29: aves.

Al colocar una trama armónica del marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados, las diagonales generales caen sobre la figura del arriero arrodillado, las diagonales recíprocas inferiores y superiores se cruzan justo donde se ubican león y el toro, debajo de los santos. Al trazar más líneas a la trama se ha formado dos puntos, en ellos se sitúan la mujer de



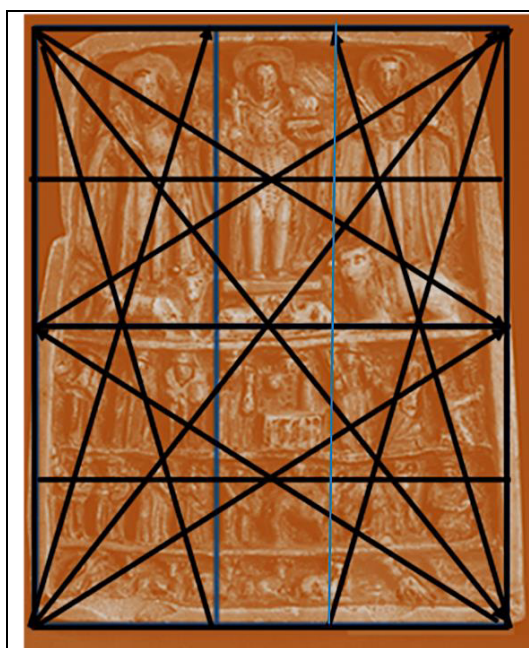
rodillas y en el otro el músico que acompaña a la esposa del hacendado. Las diagonales recíprocas medias caen sobre el patrón y su mesa, siendo la figura antagónica del protagonista que es el pastorcito acusado de abigeato. (**Fig. N° 277**)

Bajo los pies de los santos Patronos están sus atributos iconográficos. Por ello, san Juan Bautista tiene una pareja de ovejas en sentidos opuestos que chocan sus cabezas, esto se relaciona con la idea de dualidad y complementariedad (macho-hembra); un arriero de rodillas con su acémila debajo de san Antonio y el Niño; san Lucas y san Marcos son parecidos entre sí y llevan un toro y un león a sus plantas. En la tradición cristiana san Marcos está asociado al león y san Lucas al toro, pero en los Andes peruanos puede invertirse siendo san Marcos el evangelista que lleva un torito a sus plantas, relacionado también con la fiesta hispánica del toro de san Marcos. La representación de los animales y el arriero en las bases de las figuras de los santos Patronos forma un subnivel visual. La idea de la dualidad se ve en la figura de las ovejas y en el arriero- acémila, mientras que el toro y el león miran hacia el interior del sanmarkos y se complementan visualmente.

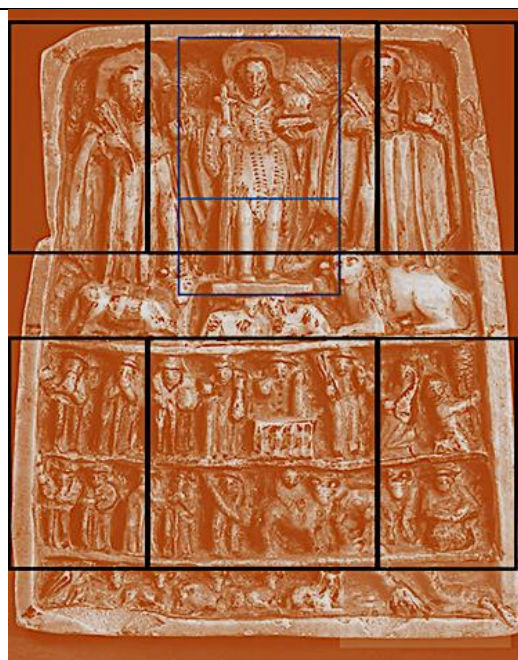
En el segundo piso las figuras se agrupan en pares, la cantora y la tocadora de tinya (canto-música) son necesarias para la fiesta y los rituales; el tocador del waqrapuku y la mujer con botella y vaso (aluden a la música y a la bebida y a la dualidad masculino-femenino); el tocador de la corneta andina fabricada con cuerno de toro es vital en los rituales, estando cerca a la cantora y la mujer de la tinya (sección de la música ritual), la asociación música, canto y bebida ritual (chicha), es patente hasta nuestros días. La mujer con el vaso y la botella es identificada con la esposa del hacendado, ella y su esposo forman un conjunto ubicado en la posición central del segundo nivel, aluden también a lo dual (masculino-femenino). Junto al hacendado, está un hombre (capataz), cerca a una mujer de rodillas (esposa del pastor), otra vez la idea de la dualidad (masculino-femenino, activo-pasivo), hombre de pie, mujer de rodillas implorando. Visualmente los personajes de la esposa del pastor (mujer arrodillada con manos juntas) y el pastor arrodillado, forman un triángulo, ambos están de espaldas y sus pies cierran el triángulo visual. Los personajes de autoridad y poder están en la parte central (hacendado, esposa del hacendado y capataz), los ganaderos y pastores a los lados, la escena de la pasión aparece con el pastor acusado de abigeato (hombre amarrado, de rodillas-pasivo), la esposa del pastor implora piedad a los poderosos, la mirada del pastor es hacia la escena de la mujer con el capataz. Los débiles y desposeídos del poder están de rodillas, atados y suplicantes, incapaces de ejercer una reacción de fuerza. (**Fig. N° 277 c**)

El hacendado se coloca en tres cuartos, a su costado una mesa, no se observa elementos sobre ella, el patrón está sentado, esto evidencia su dominio y poder. Además, parece un juez que dictará un veredicto, por la mano en alto y el gesto. El pastorcillo está de rodillas, pero tiene un tamaño similar a las otras figuras, aunque sería ligeramente más grande si estuviera de pie. Este elemento se vincula con la importancia del pastor en la escena de la pasión del abigeo.

En el tercer y último nivel, aparece la figura de un hombre sosteniendo un objeto sobre la grupa de un vacuno, y otro hombre detrás de la res, flanqueándolos, cinco reses completan la escena de la marcación de ganado, el hombre está colocando la marca al ganado vacuno, y el otro sería el que sujeta al ganado, en total en el tercer nivel hay seis vacunos, múltiplo de dos, y hacia el lado derecho cuatro reses, se evidencia la dualidad y la cuatripartición. Esto también se observa en el segundo nivel, cuatro figuras a la derecha y cuatro a la izquierda, la mesa donde se apoya el hacendado es la que divide la escena separándola en dos grupos de cuatro personajes agrupados en pares. Por otro lado, la interrelación entre el pentágono, la pentalfa y el marco de dos rectángulos áureos y tres cuadrados es exacta en su altura, por ello el esquema (**Fig. N° 278**) nos sirve para observar la distribución de oro de los registros del sanmarkos analizado. El primer registro coincide con las diagonales inferiores de la pentalfa, el segundo presenta una distribución equidistante entre dos puntos, uno cerca del músico y la esposa del patrón, y otro en medio de la esposa del pastor y el capataz. (**Fig. N° 277 d**).



**Fig. N° 279 a**



**Fig. N° 279 b**

**Fig. N° 279**

*San Lucas, san Juan Bautista y san Marcos. Pieza de cajón "san marcos".*

s. XIX - XX

Piedra de Huamanga tallada y pintada

Dimensiones: 23.50 x 19.00 x 3.00 cm.

Colección particular

Fotógrafo: Daniel Giannoni

Tomado de ARCHI:

<http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4500>

También aparece en

Fig. 200, p. 145.

Colección Ricardo Abugattas.

**Fig. N° 279 a**

Trama de dos rectángulos áureos

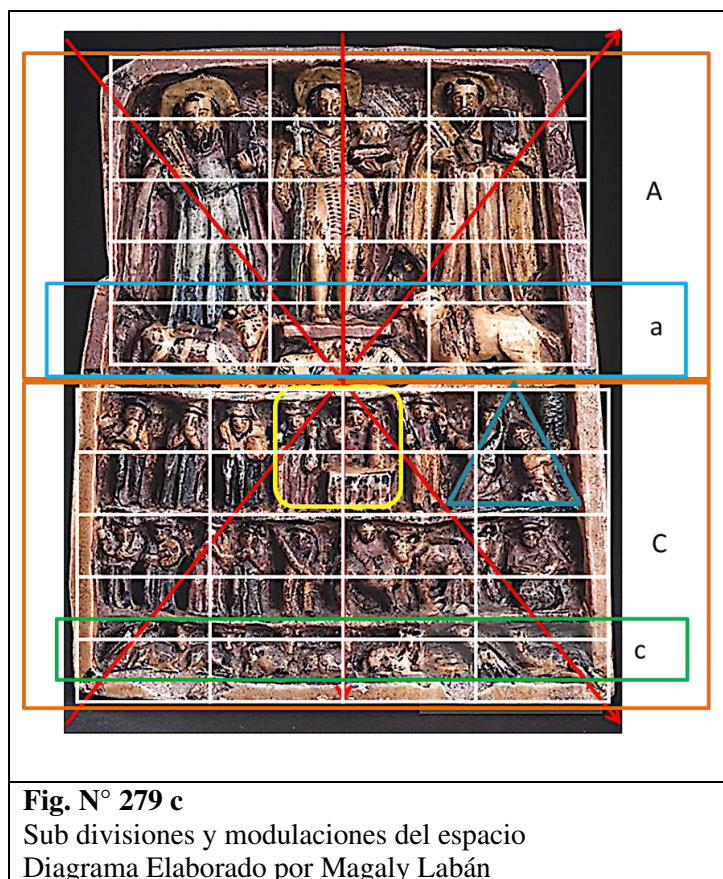
**Fig. N° 279 b**

Rectángulos raíz de cinco y rectángulo áureo

El Sanmarkos en alabastro (**Fig. N° 279**) es de cuatro registros dispares, sin puertas. Elaborado en alabastro, tallado y policromado presenta 27 figuras, si se considera los animales de la iconografía de los santos de manera separada, sino sería 24 figuras. Tiene cuatro registros, el superior ocupa un 50% de la altura total y los otros tres el 50%, su marco es de dos rectángulos áureos en horizontal. Su trama se acerca a la distribución de los registros, pero no es exacta. (**Fig. N° 279 a**). Pero el segundo y tercer registro están contenidos en un rectángulo de raíz de cinco, descompuesto en sus cuadrados giratorios. Estos registros son de igual altura que el primer piso sin los animales. Además, la altura de san Juan Bautista, no considerando las ovejas a sus plantas, es un rectángulo áureo. (**Fig. N° 279 b**) Presenta en la parte superior tres figuras hagiográficas, al centro san Juan Bautista flanqueado por san Lucas y san Marcos, ambos portan pluma y libro cerrado, a sus pies un toro y un león. El Bautista viste una piel que deja al descubierto las rodillas, en una mano lleva una cruz verde y en la otra un cordero sobre un libro. Debajo dos ovejas, suponemos que una es macho y la otra hembra, esto por el concepto de dualidad que guía las escenas.



El toro y el león tienen un tamaño similar, compensando sus pesos visuales y equilibrando la composición. Los cuerpos de los animales apuntan hacia el centro, por estar en posición de perfil, mientras dirigen la mirada de manera frontal.



En la parte central del segundo registro se observa al patrón, el cual está delante de una mesa con un mantel, dividiendo el piso en dos conjuntos, en el lado derecho los músicos: la cantora, la tocadora de la tinya y el tocador de la corneta andina; en el lado izquierdo: el capataz, la mujer del pastorcito que implora de rodillas y el pastorcito amarrado a un árbol. Se distingue ocho figuras. En el tercer nivel se observa un conjunto conformado por un hombre con dos vacunos, y músicos: tocador de corneta andina, dos mujeres cantoras y la

mujer que toca la tinya. El grupo de músicos es similar con el del segundo nivel, solo se ha añadido una figura. Presenta ocho figuras.

Piso inferior: animales: se distinguen vacunos, oveja y ave. Son en total ocho figuras. Tres pisos tienen ocho figuras, la dualidad y la complementariedad es evidente y necesaria para el mantenimiento de la vida agraria. Figuras importantes: el hacendado o patrón: aparece en el segundo nivel, delante de una mesa decorada con un mantel; la tocadora de la tinya: figura de una mujer que sostiene un instrumento redondo. Aparece dos veces, piso dos y tres. Las cantoras: normalmente es una cantora, en otras oportunidades dos, se ubican junto a la tocadora de la tinya, esto se mantiene. Aparecen en los pisos segundo y tercero. En total hay tres cantoras; el tocador de la corneta andina o warakpucro; la esposa del hacendado, la mujer que esta al costado del hacendado, junto a la mujer de la tinya, forman conjunto con el patrón, se encierran en un cuadrado. Ubicado al centro del segundo registro. El capataz:

un hombre de pie que sostiene un azote, está junto a la esposa del pastor y el pastor acusado de abigeato (ubicado en el piso 2); la esposa del pastor: una mujer arrodillada que implora al capataz y al patrón, da la espalda al pastor, está formando un triángulo con el pastorcito (ubicado en el piso 2). El pastor de rodillas amarrado a un árbol, dirige su mirada a su esposa. El conjunto del capataz, la esposa del pastor y el pastor, están juntos, igual que en el sanmarkos de la colección Liébana, también el pastor y su esposa generan visualmente un triángulo.

Dividimos el sanmarkos en cuatro pisos:

Piso 1: A: incluye la sección (a). El primer registro (A) es el 50% del total.

A: ubicación de los Santos Patronos. (Se subdivide en cinco espacios verticales)

a: Ubicación de los animales asociados a los Santos Patronos. C: Piso 2, 3, 4 (Se subdivide en cinco espacios verticales). El registro (C) es el 50% de la obra.

c: Piso 4, Donde se ubican los animales. Es un solo espacio longitudinal.

A y C son iguales.

Piso 2: es de dos espacios verticales. Siendo el 20% del total. Piso 3: es casi dos espacios verticales, es un poco menos del 20% del sanmarkos. Piso 4: es un espacio vertical, siendo el 10% de la obra.

En el piso 1, la composición se articula por los Santos Patronos, subdividiéndose en tres espacios horizontales.

En el piso 2, 3, 4 la composición se articula por pares, siendo 8 figuras por piso y se subdivide en cuatro espacios horizontales.

Las diagonales generales de la obra se cruzan en la base de las ovejas, a los pies del Bautista (**Fig. N° 279 a**). El uso de ejes de simétrica dinámica es patente en la obra, aunque el movimiento es otorgado por el ritmo de las acciones que realizan los hombres y mujeres en el mundo campesino ritualizado.

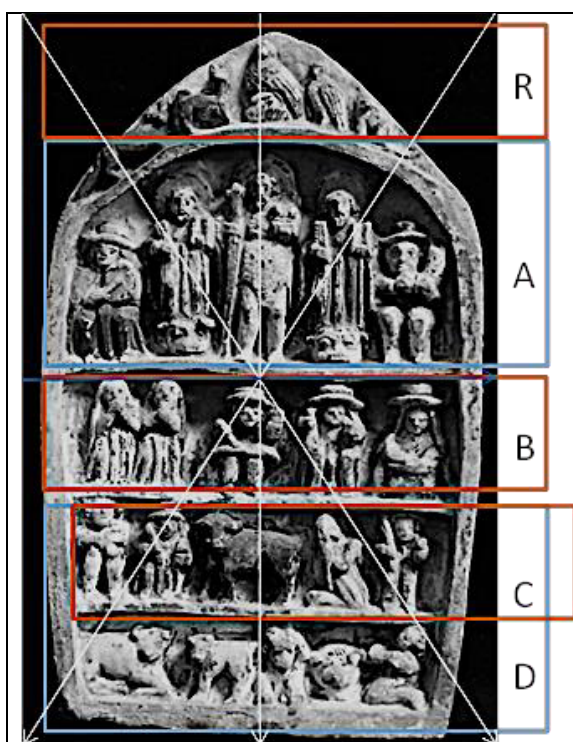
El *Sanmarkos del BCR* (**Fig. N° 280**) no tiene puertas, es de cuádruple registro dispar, tallado en alabastro policromado y con figuras adosadas al soporte. Presenta cuatro pisos y data del siglo XIX. Formalmente es un relieve o capillita de alabastro de escasa profundidad, de figuras talladas en piedra de Huamanga adosadas a la base de la caja, también de alabastro. Las figuras y la caja presentan policromía que ha fugado del soporte, teniendo escaso color. Su tonalidad tiene base amarillenta y los personajes estuvieron coloreados de tonos difíciles de identificar, aunque en algunas zonas aparecen rastros de una policromía en colores sienas, ocre y verdosos, que dan la impresión que fueron tonos vívidos: rojos, verdes y amarillos. El marco de la obra es un rectángulo áureo. Los rostros de las figuras están poco definidos, los contornos escultóricos y pictóricos son imprecisos. Para su análisis lo dividimos de la siguiente manera:

R: remate o corona, incorporada al sanmarkos, presenta aves, cóndor, llama y felino

A: primer piso, B: segundo piso, C: tercer piso, D: cuarto piso.

Si unimos el R + A= esto es igual a la mitad del sanmarkos.

La otra mitad está configurada por: B, C, D.

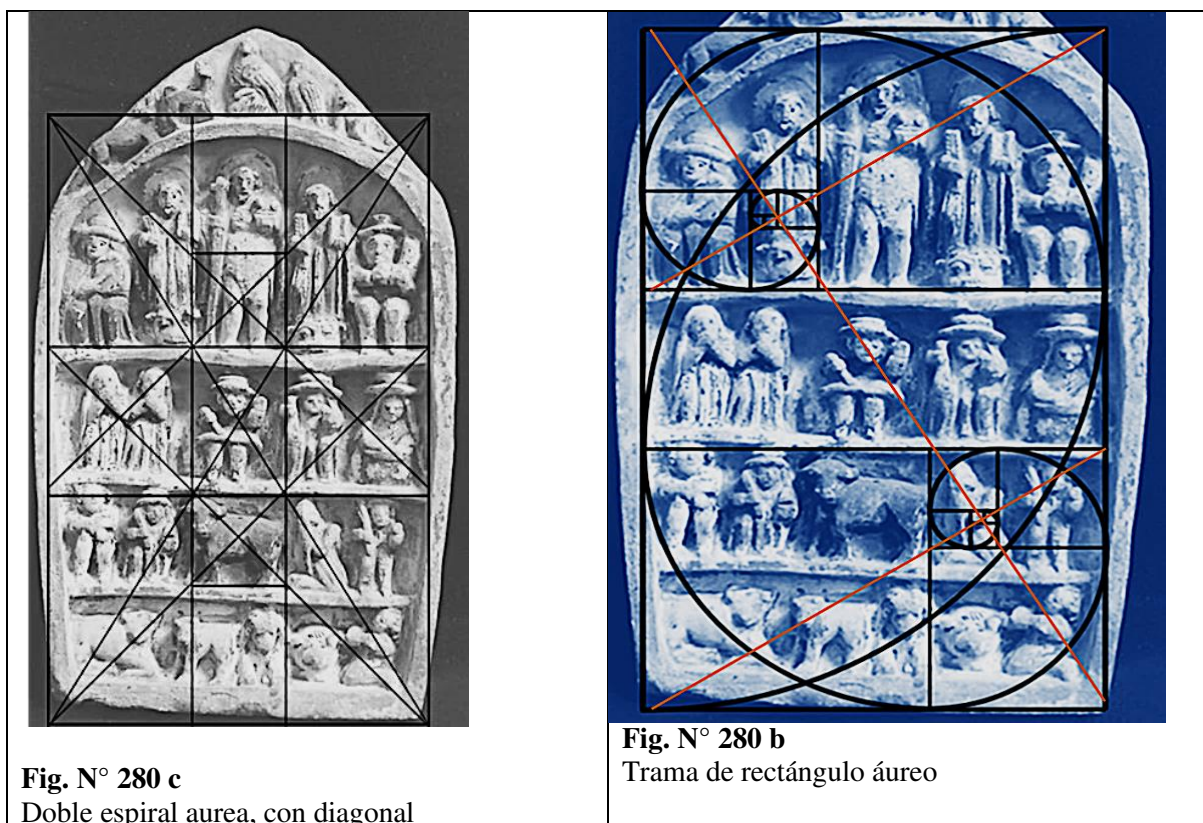


**Fig. N° 280 a**  
Esquema de Sanmarkos en alabastro  
BCR, Siglo XIX  
Fotografía: Eva Blesa  
Diagrama: Magaly Labán



**Fig. N° 280**  
Sanmarkos en alabastro  
BCR, Siglo XIX  
Fotografía: Eva Bless





El remate es la sexta parte del total, de igual manera la parte B, C, D, son igual al remate, es decir son la sexta parte del sanmarkos.

A es igual a B +C. Siendo el primer piso (A), dos tercios del sanmarkos.

La altura de A es igual a C+ D, esto se comprueba al trazar una doble espiral áurea, Así el primer registro (A) es igual a un rectángulo de oro, lo mismo el tercer y cuarto piso son también otro rectángulo áureo. Donde la diagonal y su recíproca superior caen sobre un santo, mientras la recíproca inferior con la diagonal cruza sobre la esposa del pastorcito. (**Fig. N° 280 b; N° 280 c**)

Para analizar el espacio hemos usado una trama áurea, tomando la altura de la capillita sin considerar el remate, debido a que esto permite observar la descomposición del rectángulo áureo en los registros. De esta manera se puede percibir la manera como los registros se generan de la trama armónica. Los espacios del primer, segundo y tercer registros se configuran en una imagen central y dos a los extremos, así las figuras en cada piso son organizadas por un personaje central y se forman conjuntos de dos. Cada piso tiene cinco figuras, guardando simetría. (**Fig. N° 280 c**) En la parte superior hay una coronación a modo de frontón triangular trunco, donde se observan animales, se distingue un felino, dos aves y una llama. Las aves parecen ser halcones u otra rapaz de gran tamaño, al estar en la

coronación representa los animales de la puna, y los ganados del wamani. Si se considera el remate (R) como un espacio, la mitad de la pieza estaría en la línea que divide el primer nivel (A) con el segundo (B), sus pisos son irregulares. Presenta 20 figuras. Está organizado estructuralmente siguiendo la ley de simetría, la proporción áurea y el equilibrio dinámico para la distribución de los pesos visuales.

En el primer nivel (A) se observa a la mujer que toca la tinya y, haciendo pendiente con ella, el tocador del wacrapucro, ambos músicos comparten el espacio con los Santos Patronos. En la parte central se ubica san Juan Bautista y flanqueándolo, dos Evangelistas, los tres tienen nimbo. (**Fig. N° 280**) El tamaño de los cinco personajes está constreñido a la forma del marco del alabastro, la mujer de la tinya es pequeña, y vuelve a decrecer en la figura del tocador del wacrapucro. Por ello el ritmo visual es creciente y decreciente, teniendo su punto de mayor altura en san Juan Bautista. En este nivel domina lo masculino, solo aparece una mujer, la tocadora de la tinya. En el segundo nivel (B), se observa las figuras seis y siete (identificadas con las cantoras) que aparecen juntas. Son dos mujeres con manto, sin sombrero y las manos cerca a la boca. En la parte central la figura de un hombre delante de una mesa (identificado con el patrón). En el lado izquierdo dos mujeres, una lleva una jarra y la otra está sentada. Domina lo femenino, el patrón aparece como el único varón en este nivel.



**Fig. N° 280 d**  
Detalle



**Fig. N° 280 e**  
Detalle

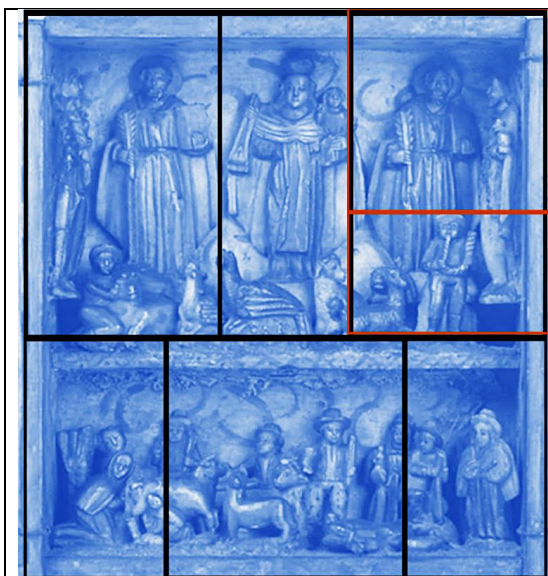
En el tercer nivel (C), aparecen dos personajes masculinos, en el centro un toro de gran tamaño (figura 13). En la parte izquierda se observa a una mujer suplicante, ella sería la esposa del pastor-abigeo, no lleva la cabeza del toro (porque según la mujer, el animal murió

desbarrancado, y es prueba de su inocencia), sino que está con las manos juntas y ruega al capataz. (**Fig. N° 280 e**) Esta figura recuerda a la Dolorosa, también a las santas mujeres al pie de la cruz, que sufren al ver a Cristo que es condenado por un delito que no ha cometido. Teniendo en cuenta que en el remate se ven cinco figuras, el sanmarkos en alabastro presenta 25 figuras. Siendo múltiplo de cinco, y teniendo cinco niveles, si se incluye el remate. Lo que busca resaltar el artista son los atributos de los Evangelistas como los evangelios y las plumas, ya que se ubican muy cerca de la cintura.

En el primer piso: 1. mujer tocando la tinya, lleva sombrero y manto. (De pequeño tamaño); 2. Evangelista con libro abierto, pluma y animal a sus plantas; 3. San Juan Bautista, con cruz, libro y cordero; 4. Evangelista con libro abierto, pluma y animal a sus plantas; 5. Hombre tocando el wacrapuco (de pequeño tamaño). (**Fig. N° 280 d**) En el segundo piso: 6. Mujer con brazos en la boca, gesto de susto y suplica; 7. Mujer con brazos en la boca, gesto de susto y suplica, parece rezar (puede ser la cantora, que normalmente es asociada a la mujer que toca la tinya); 8. Patrón, situado en la línea central debajo de san Juan, presenta mesa; 9. Mujer con vaso y jarra; 10. Mujer. En el tercer piso: 11. Hombre de pie (¿el abigeo?); 12. Personaje con un elemento en la mano (podría ser el capataz, aunque aparecería dos veces); 13. Oveja; 14. Mujer suplicante, está en posición sedente, las manos están juntas, sería la esposa del pastor (no observamos al pastor acusado de abigeo); 15. Capataz. En el cuarto piso: 16. Carneros y vacunos: figuras 16, 17, 18; 19. Hombre tocando la oreja de una res. Esta escena puede estar asociada a la marcación de ganado. El sanmarkos presenta la dualidad mujer tocadora de tinya, varón tocador del cuerno de toro, ambos músicos con instrumentos alusivos a su género.

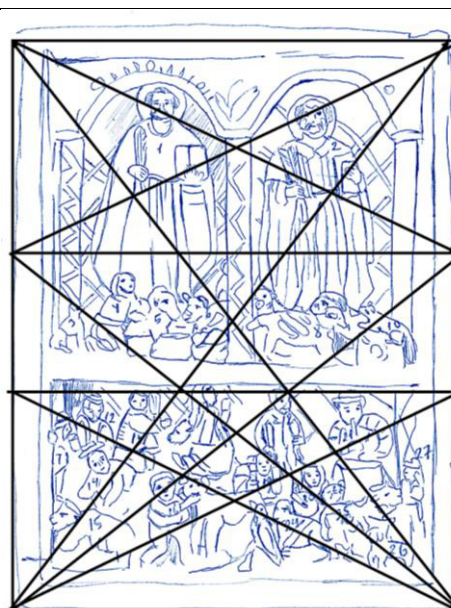
La idea de la bipartición y la cuatripartición se hace presente, son cuatro niveles, las figuras se agrupan a pares, siendo iguales los pesos visuales. Una figura central es flanqueada por dos figuras por lado, es evidente la dualidad y complementariedad, en el último nivel un hombre cerca de cuatro animales. Tres son los santos Patronos: los evangelistas san Marcos y san Lucas, y san Juan Bautista, no figuran san Antonio, ni santa Inés, esto llevaría a pensar que el sanmarkos está relacionado al ganado ovino y vacuno, ya que no aparecen los santos antes referidos. La presencia de san Juan Bautista al centro del primer nivel refuerza su asociación al ganado ovino, los carneros y ovejas son atributo del santo, y san Marcos y san Lucas son vinculados al toro, que aparece majestuoso de tono oscuro en el tercer nivel.





**Fig. N° 281 a**

Marco de un retángulo áureo y un rectángulo de cuadrados giratorios. Diagrama: Magaly Labán



**Fig. N° 282 a**

Trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados.

Dibujo y esquema de Magaly Labán



**Fig. N° 281**

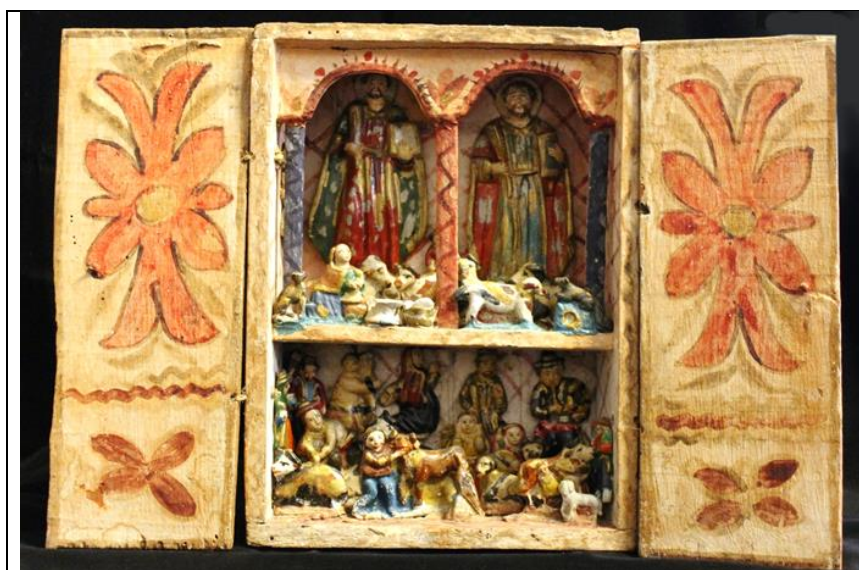
**Fig. N° 281 ,  
Fig. N° 281 a**  
*Cajón  
sanmarkos (con  
Vigen del  
Carmen)*  
28.5 x 26.5 x 9  
cm  
Siglo XIX-XX  
Madera y  
alabastro  
policromado  
ARCHI  
También en:  
*Del Sanmarkos  
al retablo  
ayacuchano,*  
fig. 40, p. 74.

### 3.8.1 Las cajas de Imaginero sanmarcos -sanlucas del siglo XIX-XX

Con el objetivo de relacionar algunas de las características de estilo del siglo XIX que continuaron en los primeros años del siguiente, analizaremos dos cajas de imaginero probablemente del siglo XIX y otra de inicios del siglo XX, hechas con figuras de alabastro, en general muy diferentes al sanmarkos de López Antay y del retablo ayacuchano.

El Sanmarkos (**Figs., N° 281 a, N° 281**) tiene doble registro dispar. Destaca por representar a la Virgen del Carmen en la parte central, flanqueada por san Marcos y san

Lucas, en los costados de la caja están san Antonio y san Juan Bautista. Las figuras están talladas en piedra de Huamanga y tienen buena factura. En el primer registro junto a los santos aparece el domador de toros y el tocador de la corneta andina. Mientras en el inferior está la ordeñadora, el patrón, un hombre con un vaso troncocónico (¿kero?) con látigo, el capataz, el pastorcito, la esposa del pastor, la mujer que toca la tinya, el tumbador del toro y la esposa del patrón. El primer registro es un rectángulo áureo y el segundo un rectángulo de cuadrados giratorios. En las puertas se observa un paisaje, no el típico diseño floral del siglo XX. El tema de los arbustos y parejas de personajes están presentes en los cajones sanmarkos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. (**Fig. N° 281**) La caja presenta alrededor de 22 figuras, y ninguna se repite.



**. Fig. N° 282**

*Cajón sanmarkos.*

BCR. Siglo XX

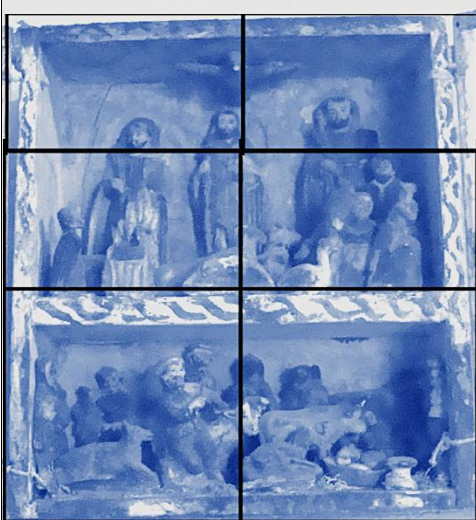
Maguey y pasta  
policromada

Fotógrafo: Eva  
Teresa Bless

El *sanmarkos del BCR* (**Fig. N° 282**) es de doble registro dispar y 27 figuras de alabastro. Sería un *taksa missayoc*. Ostenta diseño floral simétrico, pero las figuras no están delineadas de ningún color, solo se marca los ojos de marrón oscuro y las fosas nasales de rojo, además los santos tienen tonos dorados en sus ropajes. En el primer registro se ha colocado a san Marcos y san Lucas, dentro de unas arquerías, teniendo como atributos: la pluma y el libro, uno lleva el libro abierto, mientras el otro lo lleva cerrado. En el primer registro se reconoce: a la mujer que hace queso (quesera), con ollas que contienen el queso fabricado, cinco reses de diversos tonos y manchas, la vizcacha con las manos juntas y el perro pastor. Según nos comentó Mabilón Jiménez en una entrevista personal el año 2005, la vizcacha es devota, tiene las manitas juntas porque está rezando. Además, el piso superior es reposado, con el cierto dinamismo que se da a las figuras de animales en diversas posiciones. El registro



inferior presenta mayor dramatismo por la escena de la pasión del pastorcito y el domador donde destaca el amansador de toros, luego el hombre que marca la res, los músicos, el patrón y la escena de la pasión (el pastorcito y la esposa de patrón con la cabeza del animal desbarrancado) y el capataz, junto a la marcación del ganado. Es la reunión en el campo completa. También en el sanmarkos de la colección Lambarri- Orihuela (**Fig. N° 283**) en el segundo registro aparece el domador de toros, y las reses, pero como protagonistas del piso. Mientras que la illa aparece en el piso superior junto a tres santos y el cóndor adosado a la parte superior. El cajón sanmarkos del BCR tiene como marco dos rectángulos áureos y dos cuadrados, la distribución del espacio se constriñe a la trama dorada, las diagonales recíprocas inferiores caen sobre el domador y la res, las superiores sobre la arquería. Las figuras están colocadas a modo de escenario, permitiendo sean observadas. (**Fig. N° 282 a**)

**Fig. N° 283****Fig. N° 283**

*Cajón sanmarkos*

Inicios del siglo XX

Marco de dos rectángulos áureos y dos rectángulos.

Colección Lambarri Orihuela, Cusco.

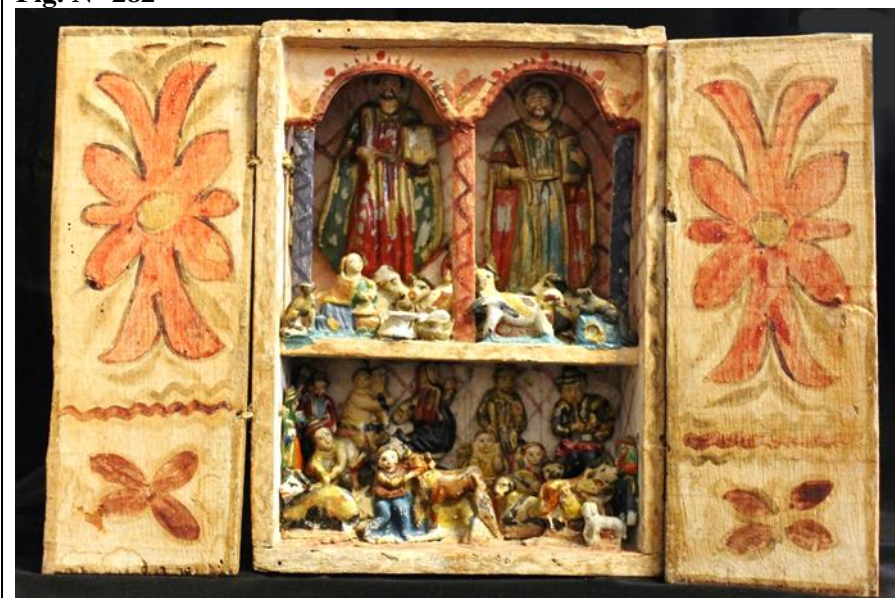
Fotografía y esquema de Magaly Labán

**Fig. N° 282**

*Cajón sanmarkos. BCR. Siglo XX*

Maguey y pasta policromada

Fotógrafo: Eva Teresa Bless.

**Fig. N° 282**



Presenta elementos en común con uno de la colección Davis, que aparece en el *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, (p. 76, fig. 42) que mide 29.9 x 26 x 6.5, manufacturado con maguey y pasta, y es del siglo XX. Ambos sanmarkos son del siglo XX, presentan a los evangelistas en el registro superior, tienen arquerías y figuras similares en sus registros. Una diferencia notable es la decoración de las puertas y la policromía de la caja.



**Fig. N° 284 Sanmarkos**

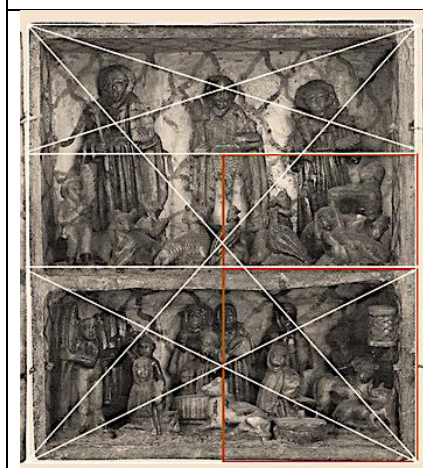
Madera y alabastro

Siglos: XIX-XX

Dimensiones: 28.5x 25.2 x 10 cm

Colección Vivian y Jaime Liébana

Tomado de: *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano* Fig. N° 39, p. 74.



**Fig. 284 a. Diseño estructural**

*Sanmarkos*

Madera y alabastro

Siglos: XIX-XX

Dimensiones: 28.5x 25.2 x 10 cm

Colección Vivian y Jaime Liébana

Tomado de: *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*,  
(Fig. N° 39, p. 74).

El sanmarkos (**Fig. N° 284**) tiene figuras en alabastro, doble registro dispar y decoración fitomorfa con símbolos geométricos. Presenta alrededor de 25 figuras, siendo de gran sobriedad, el marco es un rectángulo áureo y dos cuadrados, presenta como elemento inusual

dos cóndores en el primer registro, ambos cerca a san Juan Bautista. En el registro superior un santo con libro abierto (¿san Lucas o san Marcos?), san Juan Bautista y san Antonio, junto a ellos una res, una cabra, un hombre que marca el ganado y el tocador del warapucro. En el registro inferior aparecen figuras como el pastor amarrado, el capataz, el hacendado, el domador del toro, reses, la mujer que canta y la tocadora de la tinya. El piso superior se divide en dos partes, un nivel donde están los santos, y otro para hombres y los animales, teniendo una altura de un rectángulo áureo. (**Fig. N° 284 a**) Las cajas de imaginero son anónimas y fueron en su mayoría realizadas en las provincias, ya que no presentan los esquemas conocidos para los sanmarkos del siglo XX de la tradición huamanguina. La escena de la pasión aparece en casi todas pudiendo estar en el primer o segundo registros, aunque es usual su pertenencia al inferior. El pastorcillo acusado de abigeo se muestra con el árbol, pero en posición normal, en algunas ocasiones es presentado vestido, solo en una está semidesnudo y cubierto de sangre. Tenemos la impresión que a fines del siglo XIX, se configura la pasión del pastorcito como émulo de Cristo, siendo así que en el siglo XX se lo representa semidesnudo o con los pantalones abajo, de cabeza (volteado) y en otros casos echado, siendo azotado violentamente. La mayoría de cajones sanmarkos carece de remate, presentan diseño geométrico o de líneas zigzagüeantes, el diseño floral repetido no es usual; en su mayoría oscilan entre 24 a 27 figuras, muy pocas se repiten, presentando sobriedad y la presencia de la proporción áurea. El domador o amansador de toros es una de las figuras más importantes en la reunión, junto con el que realiza la hierra de los animales. Los músicos pueden estar en el primer o segundo piso, mientras la pareja de mujeres (la cantora de harawi y la tocadora de la tinya) suelen aparecer en el segundo piso. Las cajas del siglo XIX analizadas presentan el piso superior de mayor tamaño que el inferior, con 22 a 25 figuras. Las figuras son de piedra de Huamanga, ambas presentan al cóndor con las alas juntas, mientras que las cajas de mediados del siglo XX, de Baldeón y Núñez, llevan alrededor de 30 figuras.

## CAPÍTULO IV

### Las cajas de Imaginero: motivos y significado

En los capítulos anteriores hemos destacado las características formales que presentan las cajas de imaginero, sus vínculos histórico artísticos y las soluciones formales que sus realizadores aportaron. Este capítulo se centrará en los elementos figurativos, motivos y temas que componen las cajas.

#### 4.1 La pasión del abigeo y la cruz

La pasión del abigeo, tema de los sanmarkos en alabastro huamanguino, también aparece en los cajones sanmakos, y en la pintura de los maestros campesinos del siglo XIX. En las pinturas ligadas al mundo campesino del siglo XVIII no aparece el tema de la pasión del indiecito, pero suele ser común la inclusión de los personajes de la pasión en los cajones sanmarkos dentro del tema de la reunión en el campo en el siglo XIX, asociada al segundo registro, aunque puede aparecer también en el primer piso. En los sanmarkos vistos en la hacienda Huayoccari, en el valle Sagrado en Cusco, el tema del castigo al indiecito aparece en las portezuelas de los sanmarkos. Por el poco peso de las cajas de los ejemplares observados en la colección cusqueña pensamos que son de maguey, evidencian signos de antigüedad y están tratadas con una pasta gruesa de color claro. Cuando la pasión aparece en las puertas, no se repite en el interior de la caja. En la colección Liébana hay un cajón sanmarkos datado entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, con las puertas pintadas con la escena de la pasión<sup>131</sup>. Pensamos que los ejemplares de la hacienda Huayoccari son también de fines del XIX o de inicios del siglo XX, y posiblemente sean de la zona cusqueña, emparentados con las pinturas campesinas de los primitivos cusqueños.

El ladronzuelo amarrado a un árbol sería una reinterpretación del Cristo de la Columna. (Stastny, 1981, p. 154) Sobre el tema de la pasión, Stastny manifiesta:

¿tendrá acaso el propósito oculto de simbolizar un sacrificio humano, como en los antiguos cultos propiciadores de la fertilidad? Si es así, el ritual se manifestaría aquí asimilado al sacrificio del Redentor (en su Pasión) y en la forma iconográfica de un Cristo de la Columna. Tales pueden ser los senderos tortuosos de la mentalidad sincrética, que necesita expresarse según los principios de la disyunción. (1981, p. 184)

---

<sup>131</sup> Jaime Liébana murió el año 2017, doña Vivian dos años atrás, la colección ahora está en poder de sus hijos.



La idea del ritual solapado detrás de la pasión del indiecito-pastor es ofrecida por Stastny con cierto reparo, pero es posible dado que la sangre es dadora de vida, la del Salvador trae la redención de la humanidad y es vista como símbolo vivificante. En el ritual andino precristiano, dioses y huacas recibían dádivas y el sacrificio humano fue un recurso en caso de extrema necesidad y calamidades. Los mecanismos del sincretismo no son solo la resistencia, el solapamiento, sino también la aceptación y discriminación de elementos necesarios para componer una cosmovisión andina cristiana. La disyunción puede mezclar elementos disímiles y generar nuevos significados. Asimismo, el tema de la pasión aparece en el *Cancionero popular de Jujuy (1934)*, (capítulo I, título VIII) denominado *El pago del arriendo*:

El patrón sentado o de pie atendía a los pastores. Se entablaba casi siempre este diálogo. “¡Favor, amito voy pedirte, este año parió poco haciendita, condor (por cóndor) comió crías, mucho frío, muerto animalitos helaos (sic). Voy pagarte mitad, pues señor (sic) ¡favor señor!”. El patrón llama a su lugarteniente que vive en la Puna y ha estado en la señalada y le dice. “¿Cómo es esto? ¿Cuántos animalitos tiene éste? Tantos, señor”, le contesta el interrogado leyendo en su libreta de apuntes. “¿Y cómo te atreves a venir con pedidos de rebaja si tu hacienda ha aumentado?” (Carrizo, 2003, L-LI)

Carrizo ha observado que la escena en la puna argentina es usual y se repite, el pastorcito desea pagar menos, suplica al hacendado, le pide clemencia, pero el hacendado consulta a su lugarteniente que sería el equivalente al capataz de los sanmarkos, el cual indica la cantidad de animales nacidos y marcados en la señalada. El hacendado a veces amenaza al pastor con el látigo, finalmente el pastor entrega el dinero completo del arriendo al hacendado. Esto ocurre al momento del pago de los arriendos, el hacendado recibe el arriendo de los pastores. Lo descrito era una estampa de lo que ocurría a inicios del siglo XX, posiblemente en la década de 1920 en la quebrada de Huamahuaca y Jujuy, en la puna argentina<sup>132</sup>. Esta entrega del arriendo es similar a lo narrado en el cajón sanmarkos, según los testimonios del siglo XX, sería: una reunión en el campo, donde los pastores deben rendir cuentas al patrón o hacendado. En el cajón sanmarkos peruano se observa una mesa, un personaje de gran tamaño (el hacendado), a un lado la pasión del abigeo y el capataz con el látigo. Esta escena recibe el nombre *reunión en el campo*, aunque podría ser el cobro del arriendo.

---

<sup>132</sup> Carrizo menciona que en 1921 un juez y la policía fueron a cobrar el arriendo, pero fueron amarrados y golpeados por los pastores. Mientras el autor recogía canciones en la Rinconada observó que bajaban de la Rinconadilla a un hacendado herido que fue a cobrar los arriendos a los pastores de Jujuy, el hacendado había sido apuñalado. (2003, p. LI)

Por otro lado, consideramos que el tema de la pasión del indiecito o pastorcito se relaciona con el tributo indígena. Contreras menciona que el tributo indígena fue supuestamente abolido en 1854, aunque se reinstaló con diversos nombres hasta 1895. El tributo denominado contribución personal gravaba a los varones económicamente activos entre 18-50 años y sin impedimentos físicos o mentales; en la práctica quedó como una marca étnica y circunscrita al mundo rural. (Contreras, 2005, p. 67-69) La masa campesina era indígena y mestiza, pero debía tributar pudiendo hacerlo como indígena o como una casta. El indígena estaba exonerado del servicio militar, pero pagaba mayor impuesto que las castas. Los campesinos mestizos podían ser considerados como indígenas o pagar como castas. Para ser considerado como parte de las castas se podía ser campesino, artesano, jornalero o ganadero. Además, variaban étnicamente porque podían ser blancos, mestizos e incluso indios que se habían separado de las comunidades indígenas. La abolición del tributo de 1854 generó dificultades en las actividades, se decía que el campesino ya no tenía necesidad de vender su fuerza de trabajo, se había vuelto ocioso, no iba a trabajar por temporadas a la costa, tampoco concurría asiduamente a laborar a las minas. (Contreras, 2005, pp. 89-90) Es decir, se convirtió en un problema que afectaba las actividades económicas peruanas de la costa y sierra. En 1866, la contribución personal grava a todos los varones de 20-60 años, pero se suprimió el año siguiente. Se volvió a instalar en 1887 a 1895 para los varones de 21 a 60 años. En todas las épocas de la contribución personal en el siglo XIX, existió una gran evasión tributaria en la mayoría de regiones. El autor coloca el caso de Puno como una región donde se logra recaudar en su integridad, y esto porque los hacendados pagaban el tributo del campesino al Estado. (pp. 94-100) Comprendamos que no era gratuito, sino de esta manera quedaba sujeto al hacendado, teniendo que laborar para él. La segunda mitad del siglo XIX se vuelve una época difícil para el campesinado, el tributo que se instala por breves temporadas, no es como el de antaño.

Sin necesidad de salir de las comunidades indígenas y de sus tierras en muchos casos se niega a trabajar para otros, se lo tilda de ocioso. Ante el problema económico suscitado, empieza la coacción, y mecanismos para forzarlo a trabajar. Se da la apropiación de tierras de las comunidades campesinas, y de los pequeños campesinos por parte de los hacendados y gamonales. El campesino, mestizo o indígena, debía trabajar para el hacendado como agricultor y ganadero, o pagar un dinero por el uso del agua o la tierra. Esto es lo que se observa en las cajas de imaginero como *la reunión en el campo*, y las formas de escarmiento era el castigo corporal, es decir la escena de la pasión del pastorcillo o indiecito, que creemos

que sería más correcto decir del campesino. Por las obras analizadas, deducimos que no siempre era indígena, pudiendo ser mestizo.

En los Andes peruanos se conoce el “señalacuy” o fiesta de Santiago. En el *Cancionero popular de Jujuy* (capítulo III, título VII), denominado *Aspecto exterior de la casa*, el autor, observó antes de 1923: “En algunas casas he visto también cruces pintadas con sangre en las paredes, las hacen con la sangre de la víctima que inmolan a la Pachamama cuando *señalan*.” (Carrizo, 2003, s. p) Menciona que con la sangre del sacrificio del animal se dibujaba una cruz, lo rojo asociado a la pasión y la sangre, pero se realizaba para la Pachamama, no al apu. Esta costumbre recuerda la señal pedida por Dios a los judíos, la cual evitaría que los primogénitos perecieran, se señala con la sangre de un cordero pascual, un elemento pre figurador de Cristo-cordero pascual. La señal alejaba el mal y el castigo del heridor. Cristo se simboliza en la cruz, la cual puede ser roja o verde en las cajas de imaginero. En el caso de la cruz de sangre de la puna argentina, se tiene:

- Sangre de Cristo-eucaristía (vino)                      sangre de la Pachamama (sangre animal)
- Cruz cristiana    Señalada (ritual pastoril)



Fig. N° 285



Fig. N° 286



Fig. N° 288



Fig. N° 287

**Fig. N° 285**

*Cajón Sanmarkos* (cerrado)  
Colección Mari Solari  
Inicios del siglo XX  
Fotografía: Magaly Labán

**Fig. N° 286**

*Cajón Sanmarkos* (cerrado)  
Colección Mari Solari  
Inicios del siglo XX  
Fotografía: Magaly Labán



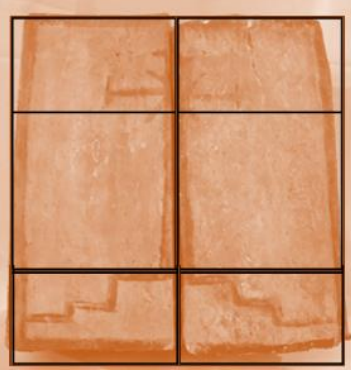
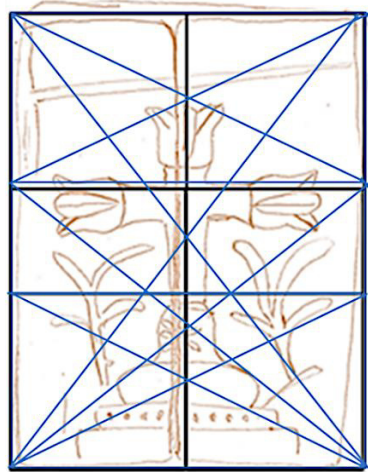
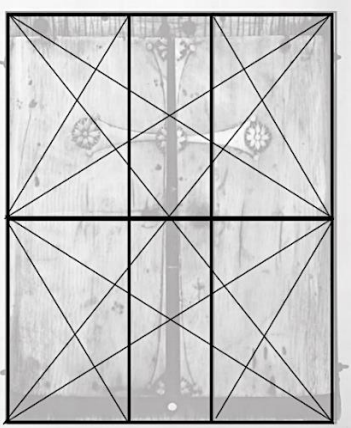
**Fig. N° 287**

*Cajón Sanmarkos* (cerrado)  
Siglo XIX-XX  
Maguey y pasta policromada  
Colección BCR  
Fotografía: Eva Bless

**Fig. N° 288**

*Cajón Sanmarkos* (cerrado)  
Siglo XIX-XX  
Maguey y pasta policromada  
Colección Lambarri- Orihuela  
Fotografía: Magaly Labán



		
<p><b>Fig. N° 288 a</b> Caja de imaginero Marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados</p>	<p><b>Fig. N° 287 a</b> <i>Caja de imaginero</i> Marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados.</p>	<p><b>Fig. N° 285 a</b> <i>Caja de imaginero</i> Marco de dos rectángulos áureos y dos rectángulos</p>
 <p><b>Fig. N° 286 a</b></p>	 <p><b>Fig. N° 289</b></p>	<p><b>Fig. N° 286 a</b> Trama y marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados Diagrama de Magaly Labán</p> <p><b>Fig. N° 289</b> <i>Triptyque: Scènes de la vie du Christ</i> Constantinople Mitad del siglo X Museo del Louvre <a href="http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&amp;idNotice=6427">http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&amp;idNotice=6427</a> Diagrama de Magaly Labán</p>

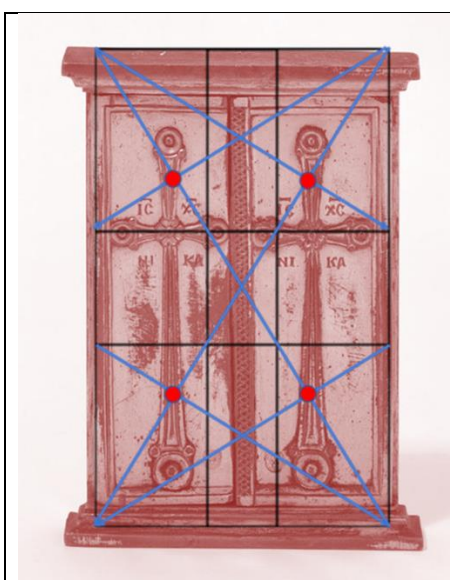
La cruz roja se vincula con el ritual de la marcación del ganado o “señalada”, la sangre es la vida y la cruz se relaciona con la abundancia del ganado.

En dos cajas de imaginero de Chucuito está el motivo de la cruz, en las puertas de los cajones sanmarkos de inicios del siglo XX aparece una cruz verde, marrón o rojo oscuro, que puede rematar en flores. Suele ser representada sobre tres peldaños, también en las illas, la imagen de la cruz o del Crucificado es un motivo recurrente. Las cajas de imaginero dan la impresión de estar fabricadas en maguey y pertenecer al ámbito rural. Los sanmarkos con la cruz presentados son con seguridad anteriores a 1930. El sanmarkos del BCR (**Fig. N° 287**) está en el depósito, la policromía de las puertas ha fugado del soporte, su estado es frágil. Algunas cruces parecen de metal por la linealidad del trazo (**Fig. N° 285, N° 288**)

otras evidencian claramente que son de madera y están rodeadas por elementos fitomorfos (**Fig. N° 286, Fig. N° 287**), una de ellas es una cruz florida de tono verde, flanqueada de flores.

Debemos recordar la cruz verde que lleva Juan el Bautista en la pintura campesina del siglo XIX, una clara alusión al simbolismo de la cruz como árbol de la vida. De los cuatro sanmarkos mostrados del siglo XX, sus marcos son áureos, dos rectángulos áureos y dos cuadrados (**Figs. N° 288 a, 287 a, 289 a**) y dos rectángulos áureos y dos rectángulos (**Fig. 285 a**). Los modelos de la cruz exterior de los sanmarkos tienen, a nuestro parecer, ciertos referentes:

1. Las cruces de metal que se encuentran en el exterior de las iglesias.
2. Las cruces de mayo, que se evidencian al notar las ramas y flores junto a la cruz.



**Fig. N° 290**

*Triptych* Byzantium (made), Italy (possibly, made)

Date: 1100-1200 (made), 1400-1500 (made)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O382772/triptych>

Diagrama de Magaly Labán



**Fig. N° 291**

*Triptych scenes of the Passion* (vista externa) 16th century

Geography: Formerly considered made in Spain; Possibly made in Mexico Culture: possibly Mexican Dimensions: 4.4 x 4.4 cm. Classification: Metal. The Metropolitan Museum of Art .

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191598>

Por último, en tercer lugar, los trípticos medievales con el tema de la Pasión de Cristo o la Déesis, que podían presentar la cruz en la parte externa. Los trípticos medievales toman la iconografía de la cruz de los trípticos ebúrneos del siglo X. (**Fig. N° 289, Fig. N° 290**). La ubicación de las cruces considera la trama áurea, ya que su descomposición armónica coincide con el travesaño, y los cuatro puntos con las cruces. *The Triptych scenes of the*

*Passion* (**Fig. N° 291**), muestra escenas del ciclo de la Pasión de Cristo, y en el exterior una cruz (reverso). Por ser de pequeñas dimensiones con una argolla es semejante a un pendiente. Además, formalmente guarda parecido con las capillitas de santero hispánicas del siglo XIX. La obra es española o mexicana, del siglo XVI. Bustamante en *Apuntes para el Folklore Peruano* recoge las costumbres de los indígenas anteriores a 1940, dejando el siguiente testimonio “Que fe la del indio, en su cruz [...] Como la lleva a la ciudad, del campo donde vive, en sus brazos, delicadamente cubierta [...] Y, al regresar del templo, en un sitio preferente de su choza, lo encubra con su ramo de flores silvestres”. (Bustamante, 1943, p. 63).

El campesino, denominado indio por el autor, lleva la cruz a escuchar misa, luego a su casa, colocándole un ramo de flores silvestres. La presencia de las flores junto a la cruz alude a lo celestial, la vida, la fertilidad y la fecundidad. (Labán, 2016, pp. 75-76) La cruz aparece en diversos soportes, en una illa chacra se ve un cuadro mágico, dividido en cuatro partes. En uno de los cuadrantes una cruz sobre dos peldaños, de la que se extienden circunferencias, y está flanqueada por arbustos y flores. En otro un campo arado y en otro una flor (**Fig. N° 292**), también se observa círculos concéntricos. Estas representaciones están asociadas al agua, podrían ser las cochas o las manchas del jaguar.



**Fig. N° 292**  
Illa chacra (detalle)  
BCR  
Siglo XIX  
Fotografía: Eva Bless

**Fig. N° 294**  
Representación  
zoomorfa en gancho  
de estólica  
Intermedio  
Temprano (200 a.C. -  
600 d.C.) Plata  
vaciada, 3.50 cm  
MINISTERIO DE  
CULTURA DEL  
PERÚ. Museo  
Nacional de  
Arqueología,  
Antropología e  
Historia del Perú.





**Fig. N° 294**

Recuperado de ARCHI.  
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/8651>

**Fig. N° 293**

Horizonte Medio (600 - 900 d.C.)  
 Cerámica modelada y pintada  
 12.00 x 10.00 x 21.00 cm  
 Museo de Arte de Lima.  
 Donación Petrus Fernandini.  
 Tomado de ARCHI  
 FOTÓGRAFO: Daniel Giannoni



En el arte del antiguo Perú el culto al felino estuvo muy arraigado, y se asociaba al agua. En una cerámica de la cultura wari denominada *Botella con representación escultórica de felino*, se observa un felino con el lomo decorado con círculos concéntricos, la representación convencional de las manchas del jaguar u otorongo como círculos concéntricos, se puede apreciar en diversas obras. (Figs. 293, N° 294.) La cruz, los arbustos y las flores aluden a la productividad de los campos y la agricultura. La cruz cristiana se vincula con la materialidad de la piedra berenguela llamada piedra del lago, así podemos estar ante la cruz-apu, asociada a las altas montañas, pero no se representa ningún cerro. El cristianismo también asocia la cruz a la vida, siendo la sangre un elemento ritual.

El tema del pastor divino y la cruz, aparece en *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua*, de Juan de Espinosa Medrano. La obra fue compuesta cuando cursaba estudios en el seminario de san Antonio Abad, posiblemente a fines de la década de 1640. Se cree que el auto sacramental fue presentado en el seminario ante los habitantes cusqueños invitados a los festejos por el Corpus Christi, ya que trata del alma (Proserpina) redimida por el sacrificio de Cristo (pastor Endimión). (Itier, 2010:11)<sup>133</sup> El sacrificio de Cristo en la cruz posibilita la redención del alma del pecado. Proserpina en

<sup>133</sup> Consultamos el estudio introductorio y traducción de Cesar Iter, que se basa en tres manuscritos de la obra, presenta un estudio preliminar en su contexto, además de la traducción del auto sacramental del quechua al castellano.

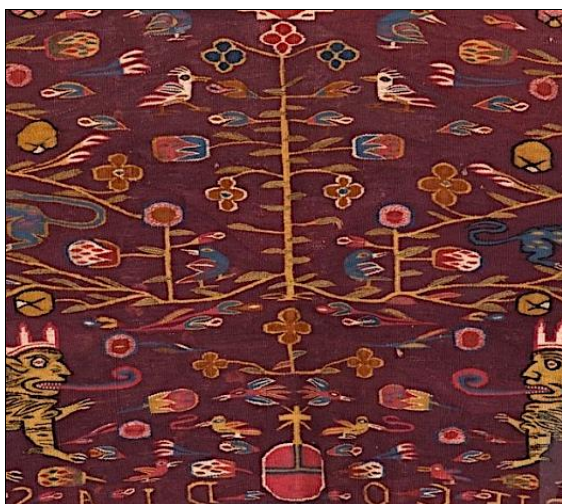
latín y Perséfone en griego, es esposa de Plutón, en griego Hades. En Alejandría en el siglo I ac. Perséfone simboliza el alma del difunto, mientras que desde el siglo IV dc. Endimión es imagen de Cristo, pastor de almas. (Iter, 2010, p. 15) Ceres (la Iglesia) busca a su hija Proserpina, Plutón (Lucifer) la ha encerrado en una cueva, haciéndola su esposa. Endimión (Jesucristo) rescata al alma (Proserpina) presa del pecado y el demonio, el sacrificio de Cristo en la cruz y su cuerpo (hostia), confieren la vida y la salvación. Cristo, verdadero sol, ilumina el mundo y muere en la cruz. En las cajas de imaginero aparece el tema de la cruz y la hostia. Transcribimos la versión de Iter:

Ñuqari wayllukuyñiywan Proserpinakta wichq ani; Tutayaq mach ay ukhupi Allitam pakaq karqani Mamanri mana tarispa iskay k aspiktam takyachin chakatan hatun urqupi cruzta ruraspam sayachin Hinapim chiqan intiri Cristo wañusqa k ancharin Chaypim c illu tiqsimuyu Imaytutapas illarin.	Yo, enamorado, Encerré a Proserpina; en una cueva oscura la tenía bien escondida. Pero su madre, al no hallarla, dispuso dos palos cruzados en un alto monte y levantó una cruz. Entonces en ella el verdadero Sol, Cristo, muerto resplandeció; En ese momento el orbe lóbrego En plena noche se iluminó. (Iter, 2010:76-77)
--	--

Lucifer encierra en una cueva oscura (mundo) al alma, la tiene alejada de Dios y de Ceres (Iglesia); en un alto monte (Gólgota) se yerguen dos maderos cruzados (la cruz), en los cuales Cristo muere. Al morir, su cuerpo resplandece e ilumina el mundo oscuro (verdadero sol), la noche (tinieblas- pecado original) se disipa. Cristo el verdadero sol, la luz del mundo, ilumina la noche desde la cruz. La asociación cruz-salvación-luz es evidente, Cristo el verdadero sol, epíteto europeo cobra nuevos significados en Cusco virreinal, siendo también refutación a la idolatría solar. El sacrificio de Cristo- pastor Endimión es necesario para la salvación del alma humana, personificada por Proserpina, solo con la cruz-luz de Cristo el alma podrá ser encontrada por la Iglesia. Antes del versículo 430, Ceres es descrita como: coronada de espinas, con un escudo, un cáliz, una hostia, y una cruz como lanza. En los versículos 445-455, Ceres menciona que su corona es la cruz, además vencerá con la hostia (su escudo) y la cruz, con ellos liberará a Proserpina de su cautiverio. Ceres ilumina el mundo con la cruz de Cristo, el Redentor brilla, siendo el sol, la verdadera luz del mundo. (Iter, 2010, pp. 83-85) La presencia de la cruz, su asociación a la vida y la luz del sol, para nosotros tiene sus cimientos en la prédica cristiana porque elementos similares se encuentran en los cajones sanmarkos, donde es frecuente el pastor siendo castigado, la cruz

verde, las plantas, las flores y la hostia. Elementos aparentemente disimiles y sin conexión, pero de gran trasfondo ideológico y evangélico.

La cruz de Nuestro Señor tiene dos Fiestas: la *fiesta del 3 de mayo* en recuerdo de la Invención de la Cruz, y en setiembre la *Exaltación de la Cruz*. González menciona que en la España católica desde la Baja Edad Media se celebraba la fiesta de la Invención de la cruz en mayo, adornando un árbol con frutos y ramas, signo de abundancia. Sobre los elementos hispanos



**Fig. N°295**

*Uncu virreinal con tocapus* (dorso) Detalle

Fuente: Archi-Archivo de Arte Peruano.  
Recuperado de:  
<http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index>

de esta fiesta de la cristiandad se sabe que mayo era el mes del amor pagano y se trocó en el del amor a María Santísima. (1981, p. 29) La relación anteriormente establecida de árbol – cruz, y la fecha de la celebración en mayo se asocian a cultos paganos, en mayo en la Hispania Romana se celebraban fiestas a Atis, joven hermoso, nacido de una virgen que muere y resucita. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, pp. 82-83) Sería un culto ligado a la primavera y la fecundidad de los campos y la naturaleza. La fiesta, ya cristianizada, mantiene elementos paganos adaptados a una lectura cristiana. La *Invención de la Cruz* se recuerda cada 3 de mayo con la *Fiesta de las cruces*, que en los Andes peruanos son muy celebradas. Sobre la asociación de la cruz como árbol de la vida, que cuida, sostiene y fecunda la tierra santa, se tiene diversas ideas. Algunas de origen medieval y otras de la época virreinal.

Por otro lado, en un unku neoinca vinculado al culto al Niño Jesús vestido de Inca, devoción indígena virreinal, se observa que del orbe rematado en cruz surge un árbol lleno de flores y frutos, las aves rodean el árbol florido. El árbol de la vida como fuente de abundancia. (**Fig. N° 295**) está vinculado a Cristo y es de origen europeo. Se integró a las tradiciones andinas virreinales, donde la cruz es fuente de vida y abundancia.



## 4.2 Análisis de sanmarkos y pinturas campesinas con escenas de la pasión del indiecito



**Fig. N° 296 a**



**Fig. N° 296**

**Fig. N° 296**  
*Cajón Sanmarkos con escena de la pasión*  
 Siglo XX  
 Madera y pasta policromada  
 Colección  
 Lambarri-Orihuela (Cusco).  
 Fotografía:  
 Magaly Labán

Analizaremos varias obras para establecer semejanzas y diferencias. Las diversas maneras de representación del tema de la pasión pueden estar en las puertas o en el interior. En el siglo XX la pasión del indiecito normalmente está cerca al hacendado y a la escena de la reunión en el campo, pero en los sanmarkos del siglo XIX, existen otros modos de componer y presentarla. El *Cajón Sanmarkos con escena de la Pasión*<sup>134</sup> (**Fig. N° 296**), está datado aproximadamente a inicios del siglo XX, es uno de tres de la colección Lambarri Orihuela con el tema de la pasión pintada en sus puertas. Presenta en el exterior el dibujo de una cruz de color oscuro, en la parte externa la figura de la pasión del abigeo, que aparece siendo azotado por el capataz. El capataz está vestido con pantalón oscuro, chaqueta roja y zapatos, en las manos lleva un látigo de tres puntas, está en acción de azotar a un hombre amarrado a un árbol. El hombre aparece con el rostro vuelto al capataz, los brazos anudados al árbol, el pantalón abajo, mostrando el trasero con manchas rojas, que estarían simulando las heridas de un brutal castigo. El dibujo es lineal y la acción está representada de forma clara. Este hombre lacerado y sangrante es el pastor acusado de abigeo, que aparece en los

<sup>134</sup> Otro sanmarkos de la misma colección sirvió como modelo formal, es analizado más adelante, en el tema de la pasión del abigeo.

sanmarkos ayacuchanos, no aparece la figura del hacendado, ni el pastor amarrado ha sido incluido en ninguno de los dos pisos, tampoco aparece el cóndor.

En la parte inferior de la puerta se evidencia un corral circular, donde se ve dos animales. (Fig. N° 296 a) Se distingue un toro y un burro, las ancas están contrapuestas. En la (Fig. N° 266), se muestra también el corral de forma casi cuadrangular con bordes romos, pero en las pinturas campesinas del siglo XIX, los animales dentro del corral son ovejas o terneros.

En el piso 1: 1. Evangelista con túnica roja, pluma y libro abierto; 2. San Juan Bautista imberbe, con manto rojo, cordero sobre libro, sin cruz; 3. Evangelista con túnica verde y manto rojo, libro; 4. Tocador de corneta andina; 5. Hombre con sombrero, de posición frontal, presenta bigote; 6. Hombre con sombrero de perfil; 7. Ave oscura; 8. Cuadrúpedo; 9. El amansador de toros, sujeta por los cuernos un toro de color pardo que se enfrenta a un toro negro. El hombre está con una camisa arremangada y pantalón, su movimiento es audaz y representado por el imaginero de manera convincente; 10. Toro oscuro, asociado al amansador de toros, este toro se enfrenta al toro que intenta domar el amansador.

En el piso 2: 11. Mujer de rodillas con sombrero, viste falda y lliclla, tiene en su mano un elemento en la mano (podría ser la quesera); 12. Mujer con sombrero; 13. Hombre con báculo; 14. La tocadora de tinya, una mujer con tambor andino (tinya), viste falda y lliclla, en su cabeza lleva un sombrero; 15. Vacunos (3), uno de color pardo, otro blanco con manchas negras y el último oscuro. De esta manera son 14 figuras + 3 vacunos, suman 17 figuras.

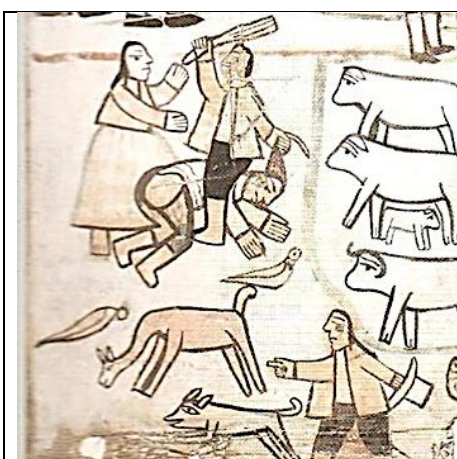
**Fig. N° 297**

Anónimo cusqueño  
Santos protectores del  
ganado  
ca. 1850-1900  
Museo de Arte de  
Lima.  
Ex colección Urquiza-  
Macera, Donación  
Juan Carlos Verme  
Temple sobre yeso  
33.5 x 55.1 cm.  
Tomado de Majluf  
(ed.) *Arte  
Republicano*, 2015, p.  
249





En una pintura de la ex Colección Urquiza-Macera (**Fig. N° 297**) se evidencia las imágenes de los Santos Patronos protectores del ganado, donde destacan varios conjuntos y escenas. En la zona superior (Hanan Pacha): 1. Evangelista con libro cerrado y pluma, viste túnica y sus pies están de frente. (san Juan Evangelista, siempre asociado al Bautista), vestido semejante a hojas y nimbo rojo. Puede ser san Marcos o san Lucas, por la presencia de la vaca, ya que estos santos se relacionan al ganado vacuno. 2. San Juan Bautista, porta el cordero de Dios (transformado en oveja que se posa sobre un libro) y en la otra mano sostiene una cruz, en la cabeza un nimbo rojo. 3. Un hombre amarrado a un árbol con cuatro aves (el pastor acusado de abigeato), viste pantalón, chaqueta, y se lo representa descalzo y con la cabeza descubierta. No se ve en esta obra la escena del castigo (hombre azotado). La figura del pastor amarrado es la mitad de tamaño que los santos. Está ubicado en el centro del cuadro, da la impresión de que es tocado por san Antonio. 4. San Antonio portando al Niño Jesús. El Niño viste túnica rojiza (como premonición de su muerte), el santo hábito color verde. San Antonio lleva nimbo circular de tono amarillo. 5. El apóstol Santiago esta de perfil, sobre un corcel blanco, viste túnica verde y manto rojo, en la mano blande una espada. 6. Los nimbos rojos de los santos Juanes son usuales en las pinturas de los maestros campesinos cusqueños. San Juan Bautista fue decapitado y es asociado a Cristo, esto justifica el nimbo bermellón. Todos los santos Patronos están descalzos y presentan las mejillas sonrosadas, igual a los campesinos y pastores del siglo XIX.

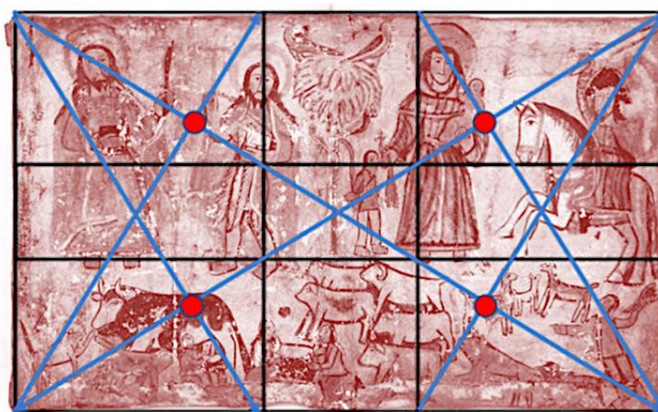


**Fig. N° 298 a Detalle.**

**Fig. N° 297 a**

Esquema de diagonales y rectángulos áureos. Diagrama realizado por Magaly Labán en base a la fotografía tomada de ARCHI:

<http://www.mali.pe/coleccionvirtual/view/objects/asitem/157/90/primaryMaker-asc?t:state:flow=38ccf32a-b67f-441b-bd16-de2e35e7f2c0>





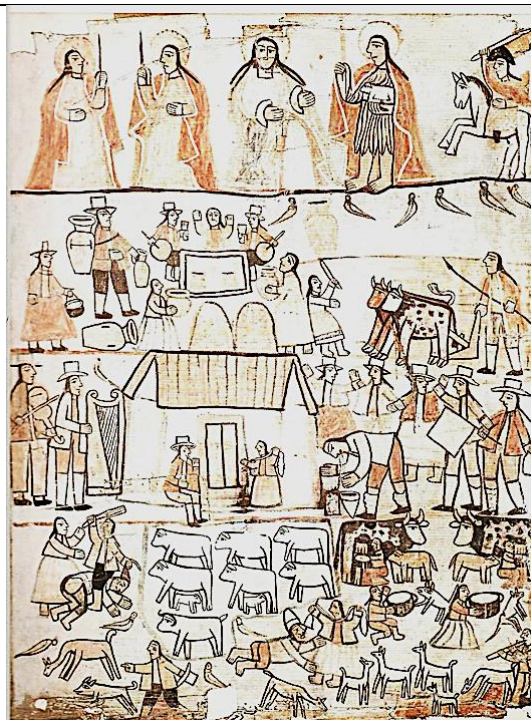
**Fig. N° 298**

*Los santos Cosme y Damián, Juan Bautista y Santiago presidiendo una fiesta en el campo. Colección Gallo*

*En: Trincheras y fronteras del arte popular peruano aparece como Fiesta campesina. 61x 82*

*En: Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*

*p. 141, se consigna como Santos patronos protectores del ganado, sierra sur, siglo XIX.*



En la zona inferior (Hurin Pacha): 7,8,9. Tres llamas: están ubicadas a las plantas del caballo blanco; 10. El perro mordiendo al zorro; un hombre de medianas dimensiones, caracterizado de manera similar al abigeo, suponemos es el pastor con una waraca. Está ubicado al costado del perro; 11,12,13,14. Las ovejas: ubicadas debajo del hombre amarrado, y próximas a san Juan Bautista. Lo cual las vinculas a la tradición cristiana, siendo las almas de los cristianos y al mismo tiempo el ganado que se debe proteger; 15,16. Una pareja alrededor de una olla con leche; 17,18. La escena del ordeño. Un personaje esta ordenando una vaca; 19,20. Dos zorros, están cerca de la vaca que es ordeñada; 21,22, 23, 24. Cuatro aves en un árbol, asociadas al pastor. En total son 24 figuras, similar a los sanmakos en alabastro y las cajas de imaginero (missas) ayacuchanas de inicios del siglo XX. El marco de la obra es un rectángulo áureo en horizontal, los personajes y animales aparecen contenidos en la trama, el pastorcito-abigeo está en el espacio de la trama. Los puntos áureos coinciden con san Antonio y con la vaca. (**Fig. N° 297 a**)

Para fines del siglo XIX, la representación del abigeo era la de un hombre expoliado, siendo acompañado por el capataz y la esposa suplicante, como aparece en la (**Fig. N° 208 a**), cerca el pastor acompañado por el perro. Es indudable que ambos personajes representan al pastor, porque cerca están las ovejas. En la pintura (**Fig. N° 298**), se distingue en el registro superior a: san Juan Bautista, la Dolorosa y Santiago y debajo aves. En el segundo registro: el hacendado acompañado de personajes con cántaros que llevan la chicha para la fiesta, que

es la reunión en el campo de los cajones sanmarkos. Las escenas de la pasión del pastorcito abigeo y el pastorcillo con el perro son acompañadas por las aves, lo que lo vincula con lo celestial.

	
<p><b>Fig. N° 299</b>  <i>Puertas de caja de Sanmarcos</i>          Siglo XX. Madera y pasta policromada          Colección Vivian y Jaime Liébana          Altura 28cm          Tomado de: <i>Del Cielo a la Tierra: La colección de Arte popular peruano</i>, p.133</p>	<p><b>Fig. N° 300</b>  <i>Cajón Sanmarkos con Santiago (puertas)</i>          Siglo XIX Maguey y pasta policromada          28x 40x 7cm.          Colección Lambarri- Orihuela          Cusco.          Fotógrafo: Magaly Labán</p>

Analizaremos algunos cajones sanmarkos donde la pasión está pintada en las puertas. Los sanmarkos son similares, presentan doble registro y en las puertas la misma escena con leves diferencias. Por ejemplo, el sanmarkos de la colección Orihuela presenta mayor movimiento y sinuosidad en las líneas de los arbustos pintados. En el piso inferior está Santiago sobre su caballo, aunque normalmente es colocado en el piso superior.

En la (**Figura N° 299**), se observa la escena 1 (la pasión del abigeo): 1. Un hombre vestido con chaqueta de color amarillo rosáceo y pantalón azul oscuro, levanta el brazo blandiendo un látigo de tres puntas, mientras señala con su mano a un hombre. El hombre del látigo, presenta sombrero negro y zapatos del mismo color. 2. Un hombre con el pantalón abajo evidencia marcas de sangre, está junto a un árbol, el hombrecillo gira el rostro para

mirar a otro varón con látigo. El hombrecito identificado en la tradición con el abigeo o ladronzuelo de ganado, evidencia signos de haber recibido latigazos, su rostro esta de perfil y sus pies no tocan el suelo. El ambiente es un lugar solitario, solo están los dos personajes, el árbol que se vincula con la tradición del azote al abigeo, y la caja es de color blanco sin otra escena o diseño floral. En las escenas 2: 3. Una mujer con blusa, chaleco o corpiño, con lliclla o manta roja y falda azul, está delante de dos vasijas grandes que parecen ser de cerámica. Por la forma de los recipientes pueden ser arybalos para la chicha, uno de ellos en posición vertical está apoyado en un árbol. En la escena 4, un hombre vestido con pantalón corto negro, calzas, zapato negro y poncho con rayas rojas y negras, extiende su mano a la mujer con las vasijas.

En la (**Fig. N° 300**): Se observa la escena 1 (La pasión del abigeo): 1. Un hombre vestido con chaqueta roja, pantalón corto y zapatos, sostiene en lo alto un látigo de tres puntas mientras levanta el brazo a otro hombre que está amarrado a un árbol. 2. Un hombre está con el pantalón abajo, se observa las nalgas con marcas rojas, que representan sangre. Viste chaqueta y tiene la cabeza descubierta. La escena 2 presenta una pareja con vasijas de cerámica. La 3. Un varón mira de perfil, está vestido con poncho a rayas, sombrero, pantalón corto y zapatos oscuros, extiende su brazo a una mujer. 4. La mujer en posición frontal, mira al espectador de frente, esta vestida con lliclla o manto y falda oscura; delante de ella dos vasijas de gran tamaño. En las figuras masculinas del sanmarkos es evidente la moda del siglo XVIII, inferimos que el pantalón pegado es un calzón largo o pantalón corto de bayeta. Usan zapatos, no ojotas. Ambas obras presentan casi idéntica composición, estructura, postura, movimientos, ropaje, facciones del rostro y colores. Las leves diferencias de color pueden ser debidas al tiempo, en ambos cajones sanmarkos el tema de las puertas es semejante, pero el trazo es ligeramente diferente, siendo el de la colección cusqueña de un trazo más seguro y gestual. Creemos que no son pintadas por la misma persona, más si por el mismo taller.

Los trazos son lineales y el dibujo perfila las facciones, los personajes presentan amplia frente, nariz mediana y boca pequeña. En la posición de perfil el pintor ejerce mayor manejo del dibujo, su trazo es fino, lineal y seguro, en pocos rasgos sintetiza la forma de los varones, mientras que en la mujer el rostro está de frente, pero da también la impresión que la mitad estuviera de perfil, un ojo más arriba que el otro. La linealidad de las cuatro puertas es definida, todo es sutil en las dos puertas con la escena de la pasión del abigeo, solo las marcas



rojas evidencian que nos encontramos frente a un hombre que es golpeado hasta tener la piel lacerada con marcas rojas, el cuerpo del hombre está girado y se retuerce de dolor. Tanto el personaje azotado como el que lo castiga están con zapatos, lo cual indicaría cierta posición social acomodada, ya que los indios pobres o campesinos iban descalzos o usaban ojotas, lo cual pudimos notar en las fotos de Martín Chambi de inicios del siglo XX, solo las personas de la ciudad o de la clase media llevaban zapatos. La inclusión de los zapatos en los varones y las calzas indicaría que no son pobres, también es posible que el atuendo sea tomado de estampas de oficios o trajes, que los personajes estén vestidos con poncho no alude necesariamente a su origen campesino, el poncho se convirtió en ropaje tradicional y de uso regional en todos los estratos sociales.

Al observar el manejo lineal de las figuras, es evidente que la atención se ha centrado en las manos de los personajes, los dedos están definidos, la representación de las palmas y dedos es acertada, da la impresión de que el capataz (hombre con el azote o sanmartín), verdaderamente sostiene algo. La presencia del árbol es idéntica entre las puertas, solo que están reflejadas, lo cual evidenciaría que el esquema de repetición se estaba imponiendo, en ambas cajas de imaginero analizadas. En el sanmarkos de la colección Lambarri, se evidencia un manejo lineal y rítmico, las formas son sinuosas en los troncos y en las copas de los árboles. El color es sobrio, con colorido que se ha desvanecido con el paso de las décadas, las tintas son planas, sin sombras. La linealidad y las tintas planas pueden estar relacionadas al manejo de la forma en los talleres artesanales, y no a falta de pericia. El hombre y la mujer con las vasijas, por la posición de sus manos y la cercanía de los personajes, pensamos que son pareja o esposos, la mujer con las vasijas podría ser una empleada que prepara la chicha que se ofrece en la reunión en el campo. Según las versiones recogidas por Arguedas y Mendizábal, una mujer con una jarra y un vaso sería la esposa del patrón o hacendado, ella aparece en los sanmarkos ofreciendo la bebida a los que participan en la reunión para la herranza del ganado. En otras versiones la reunión se daba antiguamente para contar el ganado entregado al pastor.

**Fig. N° 300 a, 300 b***Cajón Sanmarkos*

03.001348.001

S. XIX – XX

Maguey y pasta

39.00 x 27.50 x 16.00 cm

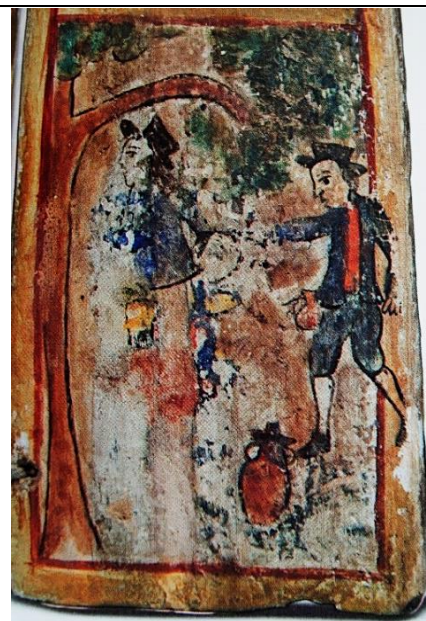
Colección Vivian y Jaime

Liébana

Fotógrafo: Gianoni

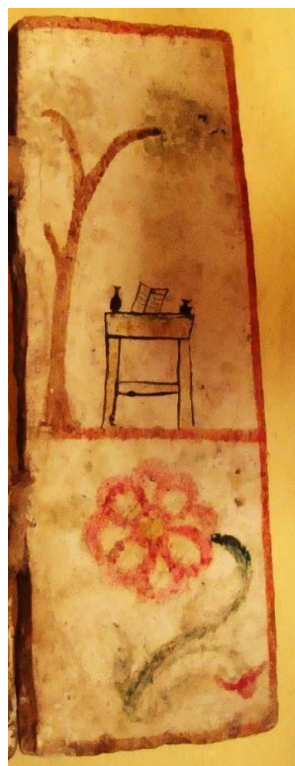
**Fig. N° 300 a***La pasión del abigeo*

Puerta derecha (panel superior)

**Fig. N° 300 b**

Puerta izquierda

Panel inferior

**Fig. N° 301 a,**

Puertas de sanmarkos

Colección Lambarri -

Orihuela. Cusco Siglo XX

Maguey y pasta

Fotografía: Magaly Labán

**Fig. N° 301 b**

Colección Lambarri -Orihuela.

Cusco. Siglo XX

Maguey y pasta

**Fig. N° 301 c**

Colección Lambarri -Orihuela. Cusco.

Siglo XX

Maguey y pasta

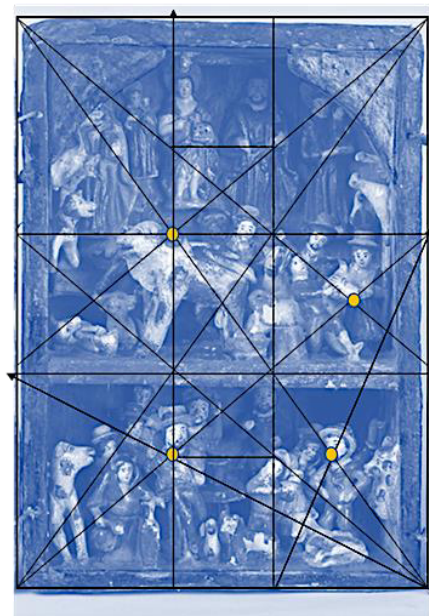
En un cajón sanmarkos (**Fig. N° 300 a, b**) de la colección Liébana, las puertas se dividen en dos secciones, resultando cuatro escenas. Analizaremos dos de ellas. La escena (**Fig. N° 300 a**) (La pasión del abigeo): 1. Un hombre vestido con chaqueta, pantalón corto y zapatos; sostiene en lo alto un látigo o rama y coge de los cabellos a otro varón que está amarrado a un árbol; 2. Un hombre de rostro de perfil, con el pantalón abajo y el trasero descubierto, se observa una coloración roja en su muslo y espalda baja. Por la coloración rojiza podemos suponer que son las señas del castigo impuesto por otro hombre que está cerca con un látigo. Viste chaqueta y zapatos; 3. Un hombre de perfil vestido con pantalón largo, chaqueta roja, zapatos y sombrero, mira al hombre con el látigo.

En dos sanmarkos (**Fig. N° 301**) aparece la puerta derecha dividida en dos registros, con las mismas escenas: la pasión y el corral de animales. La pasión tiene a sus dos personajes centrales: el hombre de chaqueta roja (el capataz) con un látigo de tres puntas se acerca al pastorcito amarrado al árbol; y el pastorcillo con las marcas rojas de las laceraciones sufridas. Tanto la fig. 301 b, 301 c, son similares y asimétricos. Las (**Figs. 301 a y 301 b**), pertenecen a un mismo sanmarkos, en este caso está la mesa, pero no el hacendado. (**Fig. N° 301 a**)

Por las obras analizadas podemos concluir que: 1) El capataz suele ser representado con chaqueta roja, puede usar pantalones cortos o pantalón y zapatos. Se distingue por el látigo de tres puntas. Su representación es de poder, su traje revela su condición de asimilación a la clase dominante. 2) El pastorcito acusado de ser ladrón tiene por atributo el árbol en el cual está amarrado, está con laceraciones evidentes en las nalgas expuestas. Su figura evoca humillación y debilidad, por la afrenta recibida. Pero da la impresión de recibirla con resignación. La escena del pastorcito amarrado es rara en la pintura campesina cusqueña, pero cuando aparece no está lacerado, solo sujeto al árbol. Por ello inferimos que la laceración violenta del pastor se impuso en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX. La mayoría de las piezas analizadas presentan el típico bordeado rojo de los sanmarkos del siglo XX, pero ninguna tiene remate. El estilo de las obras no parece ayacuchano, ni huamanguino, por lo que nos inclinamos a sospechar que son de origen cusqueño.



**(Fig. N° 302) Cajón Sanmarkos.** Maguey y pasta 39 x 27.5 x 16 cm. Colección Jaime y Vivian Liébana Siglo XIX-XX. Aparece también en *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, p.72. Tomado de ARCHI.



**Fig. 302 a** Trama y puntos  
Realizado por Magaly Labán



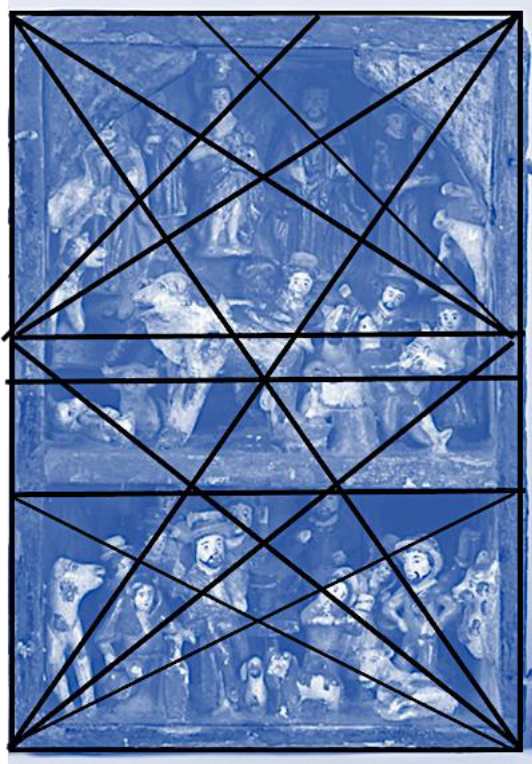
**Fig. N° 302 (Detalle)**  
Primer piso

El *Cajón Sanmarkos* (**Fig. 302, Fig. N° 303**) es de doble registro dispar, tiene en las puertas escenas de la pasión del indiecito. El registro superior es de mayor tamaño, siendo el 60 % del total; el inferior es el 40% de la obra. Los santos Patronos están moldeados, pero es posible que algunas figuras estén modeladas a mano. Este inusual sanmarkos está datado como de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, siendo su antigüedad reforzada por estar confeccionado en maguey. Cada registro presenta una composición asimétrica, pero equilibrada por la ley de la balanza y los pesos visuales. Los centros de atención se han



establecido usando las diagonales. Además, las figuras forman grupos que generan centros de interés, siendo las figuras ubicadas en los puntos los que organizan las figuras de la herraanza y la reunión en el campo. En el primer registro destaca un toro grande y el domador de toros. Los santos Patronos están distribuidos en arco, y hay una escena asociada a la marcación de ganado. En el registro inferior destaca el hacendado, se generan dos centros visuales, uno al lado del patrón, otro cerca a los pastores. La composición sigue una organización ovalada que da movimiento al conjunto. **(Fig. N° 302 c)** La parte central del retablo, sin las puertas, encaja en tres rectángulos áureos. El piso superior es un rectángulo de oro y dos rectángulos pequeños, mientras la inferior calza en dos cuadrados. **(Fig. N° 303 b)** En las puertas hay cuatro escenas, dos por portezuela. En una la pasión, en las otras: la marinera serrana, un hombre con tinajas, y el pastor con su waraka junto a una mujer con tinya (¿la pastora?)

**Fig. N° 303 c**



**Fig. N° 303 b**

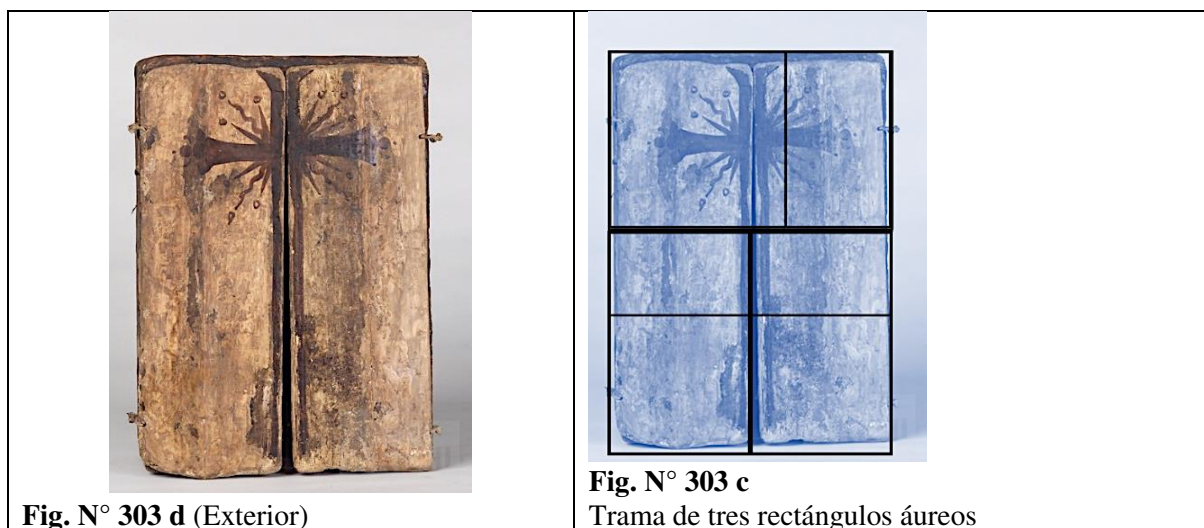
**Figs. N° 303 a, b, c, d**

Cajón Sanmarkos. Colección Liébana , siglo XIX-XX

39 x 27.5 x 16 cm

Maguey y pasta. Diagramas elaborado por Magaly Labán, a partir de fotografía de:

<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4789>



**Fig. N° 303 d** (Exterior)

**Fig. N° 303 c**

Trama de tres rectángulos áureos

En el exterior de las puertas aparece el motivo de la cruz con diseños flamígeros, que pensamos se asocia al sol, ya que los rayos recuerdan las custodias virreinales. La parte central del retablo, sin las puertas, encaja en tres rectángulos áureos. El piso superior es un rectángulo de oro y dos rectángulos pequeños, mientras la inferior calza en dos cuadrados. (**Fig. N° 303 b**) En las puertas hay cuatro escenas, dos por portezuela, el bordeado de las puertas es amarillo con un delineado en rojo. En una portezuela la pasión, debajo el pastor con su waraka junto a una mujer con tinya (¿la pastora?), cerca de un corral de animales. En la otra puerta: la marinera serrana y debajo dos hombres con un cántaro. Cada escena se inscribe en casi un rectángulo áureo.

La escena de la marinera serrana se reconoce por el uso de los pañuelos, la mujer lleva polleras y sombrero, el varón pantalones cortos, medias calzas, chaqueta y sombrero. El uso de medias calzas era inusual a fines del siglo XIX, así como los zapatos. Aunque el uso de pantalones cortos en los varones era común especialmente en el campo, creemos que las medias calzas eran infrecuentes, dado el alto costo de la seda o el algodón a fines del siglo XIX. Los varones con pantalón largo también llevan zapatos, ninguno va descalzo. Hemos revisados archivos fotográficos, y de ellos inferimos que los indígenas a mediados del siglo XIX iban con ojotas y pantalones cortos, pero para fines del siglo XIX usaban también pantalones más largos y anchos. En fotos cusqueñas de inicios del siglo XX, los varayocs usaban zapatos abotinados o en su defecto estaban descalzos. Los zapatos eran un elemento de estatus y prestigio del indio, por ello era reservado a los varones, aunque fuesen niños. Por ello tenemos estas dudas ¿eran indígenas los representados o mestizos?, ¿era indígena el hombre azotado, identificado como el pastorcillo? ¿Por qué se representó estas escenas?



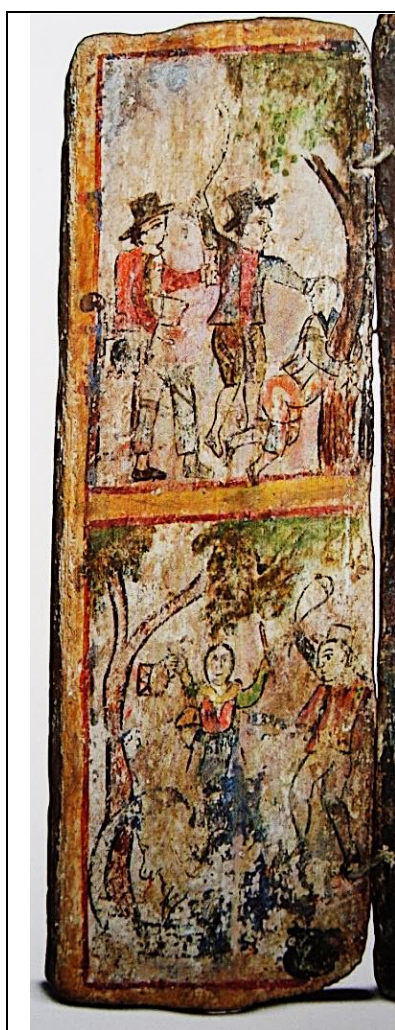


Fig. N° 303 e



**Figs. N° 303 e, f**  
Cajón Sanmarkos, colección Liébana  
Maguey y pasta  
Colección Vivian y Jaime Liébana  
Tomado de: *Del Cielo a la Tierra: La colección de Arte popular peruano*, p.26-27

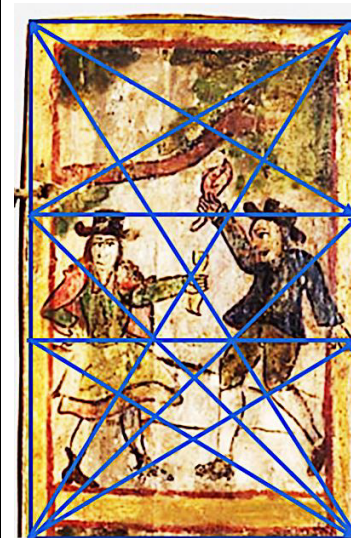


Fig. 303 f

Ante las dudas, tenemos reparos al tratar los trajes. La inclusión de los zapatos en los varones y las calzas indicaría que no son pobres, también es posible que el atuendo sea tomado de estampas de oficios o trajes. El poncho, no alude necesariamente a su origen campesino, el poncho se convirtió en ropaje tradicional y de uso regional en todos los estratos sociales.

Volviendo al tema de la marinera, se observa a una pareja bailar animadamente, sus cuerpos ocupan el espacio de casi un cuadrado, mientras el árbol se ubica en las diagonales superiores de la trama áurea. (**Fig. N° 303 f**) En el exterior de las puertas el motivo de la cruz es el diseño flamígero, que pensamos se asocia al sol, porque los rayos recuerdan las custodias virreinales. (**Fig. N° 302 c, d**). En el primer piso encontramos el

Subgrupo 1:

1: Evangelista con libro cerrado, túnica carmesí y manto amarillo, a sus pies el toro; 2: San Antonio con el Niño Jesús (de pequeñas dimensiones); 3: san Juan Bautista aparece

imberbe, vestido con túnica amarilla y manto carmesí, sostiene un corderito; 4: Evangelista de gran tamaño con libro cerrado, a sus plantas un león. (san Marcos con el símbolo del león, parece asumir el rol de santo patrón del ganado vacuno debido a su mayor tamaño y ubicación casi central en el sanmarkos; 5: san Antonio con el Niño Jesús, el Niño lleva túnica carmesí (figura de mediana dimensiones); 6: Cóndor (en el techo de la caja, sobre los santos Patronos).

#### Subgrupo 2:

7: Vacuno echado, 8: vacuno echado, mostrando las patas. 9: vacuno de frente, boca roja, se ve sus cuernos (las figuras 7, 8, 9 forman un triángulo visual); 10: Toro grande de perfil, con boca abierta y colorada, el cuerpo es de color blanco con manchas oscuras, la cola la tiene enroscada sobre su cuerpo; 11: Mujer con sombrero y lliclla; 12: Hombre barbado con sombrero, lleva un látigo, identificado con el capataz; 13: Mujer con sombrero ocre y falda roja, lleva trenzas; 14: Hombre imberbe que coge de los cuernos un toro de mediano tamaño, lleva un sombrero que cae de su cabeza, vestido con pantalón oscuro y polo manga larga de color rojo. Identificado con el amansador de toros, su expresión es de temor. El toro sujetado es de ojos rasgados y grandes cuernos, tiene la cola enroscada sobre su grupa; 15,16: cabezas de vacunos (lado derecho de la caja); 17,18: aves de color claro; 19. Vacuno en posición frontal.

Elementos del primer piso: simulación de arco, se visualiza el intradós. Los santos están adosados a la caja central, los vacunos de pequeño tamaño sobre una pequeña repisa, y debajo de ella. Objeto parecido a taburete, cerca al amansador de toros. La caja superior presenta: decoración a base de líneas de color verdoso, los santos y evangelistas están vestidos de tonos verdes y azules, al igual que las mujeres y hombres. Los cabellos de las mujeres son castaños y visten polleras y llicllas.

#### En el segundo piso:

20: Vacuno de perfil; 21: Mujer con lliclla o tocado rojo, delante de vasija; 22: Mujer de sombrero claro; 23: Mujer de sombrero oscuro; 24: Varón imberbe; 25 y 26: Varones barbados; 27: Hombre barbado, de gran tamaño, con sombrero, poncho a rayas y pantalón oscuro, está sentado sobre una mesa. Debajo de la mesa un animal y un vacuno (este hombre es identificado con el patrón o hacendado); 28: Hombre imberbe, con sombrero ladeado, sostiene con sus manos una corneta, haciendo el ademán de tocar. Identificado con el tocador



**Fig. N° 305***Cajón Sanmarkos con Santiago*

Madera y pasta policromada

29x 40x 7cm.

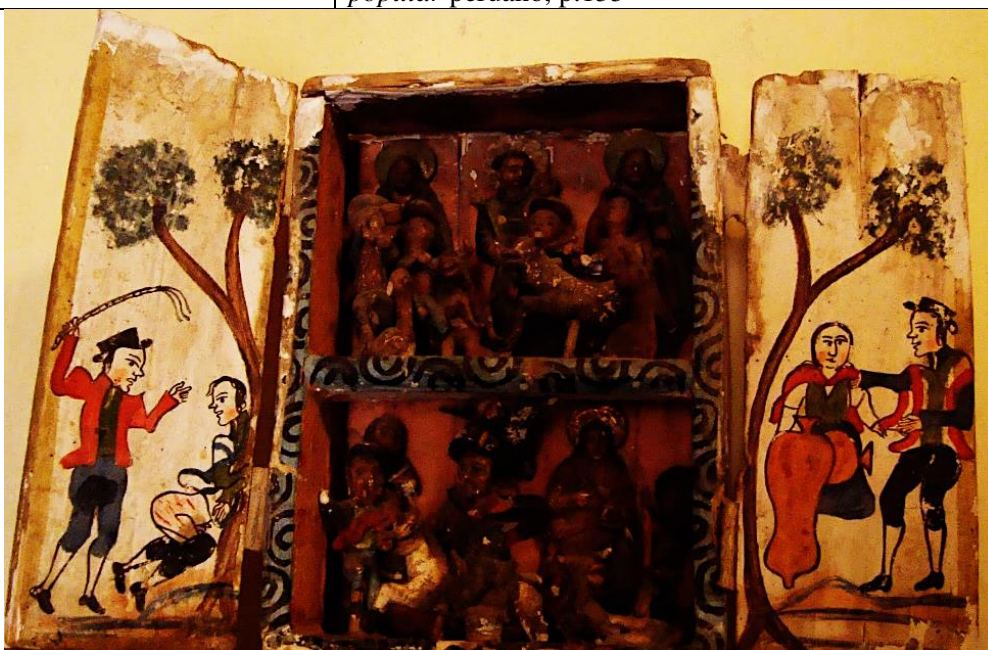
Colección Lambarri- Orihuela. Cusco.

Fotografía: Magaly Labán

También en *Orígenes y devociones virreinales de la imagerie popular*, p. 185.**Fig. N° 304 b** (detalle de la caja)**Fig. N° 304 a** (detalle del piso inferior)**Fig. 304, 304 a, 304 b**

Caja de Sanmarcos. Madera y pasta. Ayacucho, siglo XX

Altura: 28 cm

Tomado de: *Del Cielo a la Tierra: La colección de Arte popular peruano*, p.133**Fig. N° 305**



de la corneta andina; 29: Mujer con sombrero amarillo y falda amarilla; 30: Hombre barbado, de pie, viste pañolón y pantalón rojos; 31: Ave de cuello alargado y pico largo; 32: Vacuno, adosado a los laterales de la caja; 33: Ave; 34: Vacuno de pequeño tamaño; 35: Vacuno de medianas dimensiones, con la boca abierta y mostrando los cuernos, está en tres cuartos y recostado en el piso. Pensamos que está relacionado a la herranza por la presencia de vacunos tirados de lado, cuando el ganado es amarrado por las patas para realizar la marcación. La presencia de ganado vacuno es patente en el piso superior e inferior, la mujer de la tinya no aparece entre las figuras del sanmarkos, pero en una de sus puertas una mujer muestra su tinya. El total de figuras es 35, solo se repite la de san Antonio, esto tiene en común con las cajas de imaginero de Chucuito. La composición es cerrada y tiene su eje en la tensión entre dos personajes (el gran vacuno y el amansador de toros.) La escena inferior se articula alrededor de la mesa, los animales señalan hacia el centro y al hacendado, también se observa un centro de interés en la figura del tocador de la corneta y un hombre de pie con pañolón rojo.

*El Cajón Sanmarkos.* El cajón sanmarkos continúa produciéndose iniciado el siglo XX y con características similares. El cajón de la colección Liébana presenta doble registro dispar con escenas de la pasión en sus puertas, (**Fig. N° 304**) tiene 39 cm, la caja no presenta decoración interior, solo un tono ligeramente rojizo. En la parte superior se ubican tres santos: san Antonio en la parte central, flaqueándolo las figuras idénticas de dos santos a molde, que serían san Marcos y san Lucas. En la parte superior de la caja, se percibe la figura de un cóndor. En este piso destaca a los pies de los santos dos conjuntos: 1. Conjunto de dos hombres, el amansador de toros junto a otro personaje, los hombres están vestidos con camisa, chaqueta y pantaloncillos. El amansador de toros sostiene un vacuno de color oscuro que mira al espectador. 2. Conjunto integrado por dos mujeres de pie y en posición frontal, vestidas con sombrero, llicla de franjas de colores rojo, amarillo y verde, y polleras oscuras. Delante de ellas dos toros, uno más pequeño y de color más claro, mientras que el otro robusto y grande, y de color oscuro. Un patito con alas oscuras y pico anaranjado. El conjunto de varones expresa gran dinamismo, da la impresión de haber sido modelado a mano por la precisión en el movimiento, mientras las mujeres son casi hieráticas, con una marcada frontalidad. Once figuras integran el primer piso.

En el segundo aparece la imagen de san Juan Bautista, imberbe y con nimbo, viste túnica amarilla con manchas oscuras y manto rojo, sostiene una ovejita posada en un libro (*Agnus*

*Dei*). Las figuras van pareadas, como en el caso de las dos ovejas junto a la figura de un hombre barbado con sombrero y una vara (podría ser el hombre que realiza la marca del ganado). Dos mujeres en la parte central reemplazan al patrón, una de las mujeres sostiene un vaso, por lo que sería la esposa del hacendado. Delante de las dos mujeres hay tres animales, en primer plano un toro y un ave entre las dos mujeres, cerca de la patrona, un cordero. En el lado derecho un hombre y un toro. En el segundo nivel son 11 figuras, siendo el mismo número que el piso superior. La inusual presencia de san Juan Bautista podría llevarnos a creer que es rearmado, pero hemos tenido oportunidad de ver varios sanmarkos con similares características y con escenas de la pasión en las puertas, en la Hacienda Huayocari, además los ejemplares son de maguey y de figuras moldeadas y modeladas. Hay 22 figuras, algo usual en los sanmarkos en alabastro de fines del siglo XIX. Las figuras femeninas verifican la correspondiente dualidad, equilibrando y complementando lo masculino. El trazo de los ojos y bocas de las mujeres es fino, los ojos delicados, con adecuadas proporciones del rostro, además en sus mejillas se observan unas manchas de rubor. El sanmarkos analizado es similar al *Cajón San Marcos con Santiago*<sup>135</sup> (**Fig. N° 305**) del siglo XIX, el cual para Elizabeth Kuon y Jorge Flores sería de madera y pasta policromada, aunque pensamos que la caja es de maguey, dada la fragilidad del estado del material en la actualidad, la consistencia porosa y lo liviano de la obra. El sanmarkos es de fines del siglo XIX, en el registro superior están san Antonio y dos santos, el amansador del toro y el tocador de la corneta. No aparece la pasión, ni el hacendado como figuras. El apóstol Santiago se ubica en el piso inferior, en el techo del piso un cóndor, san Juan Bautista y el hombre que marca a los animales. Presenta alrededor de 20 figuras.

El 24 de junio es la fiesta de san Juan Bautista y coincide con la purificación, renovación e inicio del año nuevo andino, así como prelude al señalacuy. Mientras Tayta Santhi (Santiago apóstol) es reverenciado en el santoral el 25 de julio, en esta fecha es la marcación del ganado en los Andes, denominada señalacuy, santiago y herranza. Para esta festividad los animales son adornados en las orejas con cintas y ofrecidos al patrón Santiago y al taita wamani. El 25 de Julio, día de Santiago, coincide con el día central de la señalada o señalacuy. (Arroyo, 2012, pp. 159-160) El autor menciona que los campesinos del área de Huancavelica del siglo XXI, asisten a la iglesia a pedir al santo por la multiplicación de su ganado, habiéndose convertido en Tayta Santhi, pastor de los ganados.

---

<sup>135</sup> En el artículo “Santiago en las artes populares andinas”, p. 185, la obra aparece como *Cajón San Marcos con Santiago*, colección particular, Cusco. (Kuon y Flores, 2008, p. 185)

Asimismo, Santiago apóstol es la encarnación de la fuerza y el poder del guerrero celestial que lleva la illapa con la que persigue al demonio. (Arroyo, 2012, pp. 164,166) Es evidente la relación de los santos san Juan y Santiago con la fiesta de la herranza, de ahí su inclusión en el piso inferior. Los sanmarkos con Santiago o san Juan en el piso inferior y con la pasión en sus puertas aluden claramente a la herranza y no a la reunión en el campo. Además, presentan rasgos estilísticos diferentes a los sanmarkos ayacuchanos del siglo XX.



El *Cajón sanmarkos* Taller Baldeón (**Fig. N° 306**), de la familia Baldeón ofrece una de las tradiciones familiares más importantes del sanmarkos de fines del siglo XIX, e inicios del siglo XX. Los más conocidos miembros de esta familia son Celso e Isaac. Los Baldeón





**Fig. N° 306 c**

se remontan al taller de doña Manuela Momediano de Antay<sup>136</sup>, hasta 1910 ellos trabajaron para la abuelita de don Joaquín López Antay, luego fueron independientes. El tío Baldeón, Saturnina Baldeón y Asunta Baldeón, estaban activos alrededor de 1890. (Macera, 2010, p. 188) Nakamura entrevista a don Heraclio Núñez, quien menciona a Germán Baldeón (1978, pp. 4-5). Germán Baldeón era hijo de Albino Baldeón, primo de la madre de don Joaquín. (Razzeto, 1982, p. 61) Una característica del taller Baldeón era la presencia de bellas flores, la delicadeza

de sus representaciones, los arcos pintados, así como el uso de tonos rojos y azules. Por el estilo de la obra, atribuimos el sanmarkos al taller Baldeón. Está datada como anterior al siglo XX. El cajón sanmarkos es de doble registro dispar, de puertas asimétricas y remate triangular, presenta el típico bordeado rojo de los sanmarkos huamanguinos. Las puertas ostentan diseños florales con patrones geométricos, de suma delicadeza. En el exterior de la puerta una cruz trilobulada rodeada por elementos fitomorfos. (**Fig. N° 306 a**)

El sanmarkos tiene por marco dos rectángulos áureos y dos cuadrados, el espacio inferior es dos cuadrados, y el superior dos rectángulos áureos. La obra destaca por la policromía, la delicadeza de los acabados y el buen estado de conservación. Además, solo se ha delineado los ojos de tono oscuro, más no la figura. En el piso superior aparecen san Juan Bautista, santa Inés, san Marcos y san Lucas. Los evangelistas llevan nimbo y pluma, santa Inés la cabra y la palma de martirio. Debajo de ellos dos músicos: un arpista, y un charanguista, completa la escena hombres y reses. En el piso inferior: el hacendado con su mesa, dos mujeres con tinyas, el tocador de la corneta, ovejas, chivos, y un pastorcito con una oveja en los hombros (el buen pastor). No aparece la escena de la pasión. Presenta alrededor de 30 figuras. La altura de los seres humanos del piso superior sigue la sección áurea. (**Fig. N° 306 c**)

<sup>136</sup> En el estudio de Arguedas (1958) se indica Manuela *Momellano* de Antay, esto se repite en todo el artículo.

Aunque existe simetría axial, las figuras no tienden a ubicarse al centro, sino se distribuyen en conjuntos de animales y personas, solo la figura de un vacuno se ha colocado en la zona central, las demás están equidistantes. El remate de la caja es similar al *retablo Divino Niño* (**Fig. N° 307**). En *Retablo Ayacuchano. Un arte en Los Andes*, se indica como autor a Celso Baldeón en la década de 1930 en Huamanga. (Del Solar, 1992, p. 20). Si comparamos ambos remates vemos sus similitudes: son frontones triangulares pequeños, no llegan al borde de la caja, presentan una altura similar. El retablo presenta como diseño exterior una custodia con clara simbología solar, rodeada de flores y columnas. La inclusión de las columnas reafirma su ligazón con el altar, asemejándose a un tabernáculo. La custodia reemplaza a la cruz, pero la asociación con la vida, el sol es indudable, así como referencia con el ritual católico.

El *Cajón sanmarkos* de la (**Fig. N° 308**) es de una altura aproximada a 0.40 cm, en una de sus puertas lleva la inscripción: “San Lucas patorn (sic) de los ganados mayo de 1904”. Teniendo en cuenta que, para inicios del siglo XX pocos sabían leer, su inscripción cobra singular valor, así como la fecha. Según nos informó Abilio Jiménez, el sanmarkos fue manufacturado con madera de cajas de vino, lo cual pudimos comprobar, ya que lleva un anagrama con las letras BMP, y el rotulo 40 ° de alcohol. (**Fig. N° 308 d**). El cambio del maguey por las cajas de madera de alcohol supone un cambio en la manufactura, pero también implica nuevas posibilidades. La solidez de la madera ha posibilitado el buen estado de conservación de la obra, así como condicionó la profundidad del sanmarkos. A pesar de ser de inicios del siglo XX, la obra presenta en la parte de arriba del registro superior, una paloma con una filacteria que dice: san Lucas. Lo mismo indica la puerta, por lo que claramente se indica que es el santo principal del cajón. La paloma parece ser el Espíritu santo, rodeada de nubes circulares. La representación es inusual, y remite a la gloria celestial, por la postura se infiere el uso de alguna fuente como pintura o una estampa.



**Fig. N° 308 c**



**Fig. N° 308 d**  
Vista aérea





Fig. N° 308 a (exterior)



Fig. N° 308 b  
Lateral de  
sanmarkos



Formalmente es una caja de imaginero ayacuchana, con doble registro dispar y puertas asimétricas, con remate triangular casi completo, en ella una cruz. En la parte externa se aprecia una construcción y una yunta de bueyes unidos por un yugo cornal, lo cual indicaría que el tema es la labranza del campo; la obra está dañada o incompleta, porque falta quien guía la yunta, debiendo haberse representado a san Isidro Labrador o al ángel, como era usual en la pintura campesina cusqueña del siglo XIX. (Fig. N° 308 a) El trazo es lineal y gestual, el color de la madera era aprovechado como un tono más. La caja de imaginero presenta gran profundidad y en los laterales diseño floral y fitomorfo. (Fig. N° 308 b) Esto





Fig. N° 308 e

**Fig. N° 308**

*Cajón de Sanmarkos-Sanlucas*  
(exterior)

Inicios del siglo XX (¿1904?)

Madera y pasta

Colección Nicario Jiménez

Ayacucho

Fotógrafo: Eva Bless

**Fig. N° 308 c**

Diseño techo del primer registro

Fig. N° 308 e

Detalle de herranza y pasión

se puede observar en los diversos niveles de profundidad de las figuras, unas estaban adosadas al fondo de la caja, otras en un plano medio, o en primer plano. La caja tiene como marco dos rectángulos áureos y dos rectángulos, sin considerar la coronación. Asimismo, las figuras están delineadas con negro y presentan el bordeado rojo de los cajones sanmarkos – sanlucas del siglo XX. El fondo de la caja es de color azul turquesa; por la postura y movimiento de varios personajes nos da la impresión de ser modelados algunos de ellos como: los hombres que marcan el ganado, el hombre con los brazos en alto y el caballo de Santiago. Tiene las características de las obras de fines del siglo XIX, e inicios del siglo XX, por ello es plausible la fecha de 1904, como indica en su puerta. En el registro superior se ubican seis santos bajo arquerías, destacando Santiago apóstol sobre caballo blanco y vestido con poncho, además de san Marcos y san Lucas; completan la escena una mujer, un hombre y animales. Mientras en el piso inferior aparece en primer plano la mujer de rodillas con la cabeza de la vaca (la esposa del abigeo), sin embargo no se observa al abigeo amarrado, sino a un hombre con las manos en alto cerca de un tunal o nopal (**Fig. N° 308 e**), y al hacendado adosado al fondo de la caja. También en primer plano otros personajes como: la mujer que realiza quesos, los hombres que marcan el ganado con hierro candente, otra mujer y un hombre con un vaso. Para fines del siglo XIX, la representa del abigeo era un hombre expoliado, siendo acompañado por el capataz y la esposa suplicante.

#### 4.3 La extirpación de idolatrías, la herranza, la bebida y la música

En esta investigación solo daremos algunos alcances sobre la herranza, debido a la falta de registro de ella en el siglo XIX, ya que los más tempranos corresponden a mediados del

siglo XX, y son analizados por la antropología. Pensamos que a pesar de que las comunidades mantienen sus tradiciones, también la cultura viva se enriquece continuamente y, según el principio de disyunción, un elemento actual no necesariamente tiene el mismo sentido y significado, aunque se mantenga la forma.

El tema, denominado por Macera “trabajos del campo”, es para el autor un universo estratificado con tres grandes espacios: hanan pacha reservado para las advocaciones marianas, el nivel intermedio por los santos patronos y el hurin pacha, donde destaca san Isidro Labrador, como un subintemediario. En el hurin pacha se representa actividades agropastoriles como: hilado de lana, corrales, pastoreo, fabricación de queso. Además, aparecen personajes temáticos como el perro pastor persiguiendo al zorro, el abigeo amarrado al árbol, característico de los sanmarkos. (Macera, 2009, pp.124-125) La pintura mantiene con los sanmarkos similitudes en personajes y motivos iconográficos, con escenas compartidas como: el ordeño, y la elaboración de queso, ambos vinculados a los Evangelistas y la ganadería de vacunos. El motivo de la lucha con el zorro se relaciona a los ovinos, igualmente aparecen los pastores en escenas de: galanteo, luchando contra el zorro y se representa el descuido del pastor. (Macera, 2009, pp. 230,236) Por otro lado, el wak’rapuku solo se ejecuta para los rituales de fertilidad de la marcación del ganado, mientras la tinya está reservada a las mujeres y data del Perú Antiguo, también se usa en la herranza. En los Andes centrales la herranza se suele acompañar con: el violín, los wak’rapukus y una tinya. (Romero, 2002, pp. 33, 31, 36) En los cajones sanmarkos puede haber uno o dos tocadores de la corneta andina o wak’rapuku, y las mujeres con la tinya pueden ser dos o una. Además, el wak’rapuku no es como el actual, sino menos enroscado, como una corneta curvada. En *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica*, se menciona que la waqra corneta o waqrapuku es un instrumento confeccionado con varios cuernos de vacuno, una parte se considera hembra la otra macho, puede tener tres formas diferentes: espiral, ondulada (la más común) y de una vuelta abierta. Al ejecutante de la corneta waqra se le denomina waqra puku, y suele usarse en las fiestas agropastoriles, siendo ejecutada a duo. (Roel et al, 1978, pp. 264- 265) La waqra corneta o corneta andina mostrada en los sanmarkos de alabastro y en las cajas de imaginero sanmarkos-sanlucas es más parecida al tipo ondulada, que a la típica waqra de varias vueltas en espiral. La tinya es un tambor de dos membranas, usualmente de diferente animal, suele utilizarse las pieles de venado, zorro, perro y el carnero. Usualmente se golpea con un palillo o percutor y se lo sostiene con la mano izquierda. (Roel et al, 1978, pp. 103-104)

La música y la bebida son indispensables para la herranza, ambos elementos eran ligados a la idolatría, y las asechanzas del demonio. En una pintura de las *Postrimerías de Carabuco*, se representaban personas bebiendo en keros y músicos indígenas con uncus y cuernos, la obra es altoperuana, atribuida a José López de los Ríos. Unos hombres tocan tambores y otros guitarras. La demonización de la música y la danza se consolida entre 1564-1565, luego del taqui ongoy. Asimismo, la música secular o profana era pecaminosa, conducía al pecado y al infierno. (Mujica, 2008, p. 17, fig. 1) El discurso evangélico ve en la música, el baile y la bebida (chicha), especialmente la servida en keros, el símbolo de la idolatría. La chicha como elemento ritual era importantísima en las ceremonias del Perú antiguo, y fue también usual en el virreinato, de ahí su vinculación con la idolatría, la apostasía y los placeres del mundo, todos ellos conducentes al infierno. En la lámina *La borachera* (sic), *machasca*<sup>137</sup>, Guaman Poma coloca una mujer con tambor y un hombre ebrio sujetado por el demonio. La bebida y la música eran tenidas por pecaminosas y se las relacionaba con lo demoníaco y la idolatría, por ser usadas en los rituales andinos. En la década de 1570 en un proceso de extirpación de idolatrías en el pueblo de Macha, el sacerdote Hernán González de la Casa llevó<sup>138</sup>

definitivamente a los indios a buenas costumbres [...]. Allí hizo construir un templo imponente, que dotó de preciosos ornamentos [...]. Al mismo tiempo, dio a los indios de Macha (donde también había extirpado ídolos), los debidos sustitutos: les llevó ‘imágenes de bulto’ [...], imágenes en miniatura de santos potencialmente milagrosos, dentro de cajas de madera que podían llevar consigo en las novenas y romerías entre el templo del pueblo y las capillas de reciente fundación en sus anexos o caseríos en las novenas y romerías entre el templo del pueblo (Abercrombie, 2006, pp. 340-341 como se citó en Odone, 2020, p. 241)

El párroco de la doctrina de Macha entrega los sustitutos cristianos a su feligresía, esto posiblemente fue una práctica común que se dio alrededor de 1570, antes del Tercer Concilio Límense. Bugallo (2010) siguiendo a Abercrombie (2010, p. 241) menciona que los indios de Macha reciben sustitutos para sus peregrinaciones idolátricas, considerando las cajas de madera como retablos. (p. 97) Para a fines del siglo XVII, las cajas de santos se han integrado al sistema religioso andino como se consignan en “Contra Pasqual Haro: un proceso de

<sup>137</sup> En el dibujo 323, p. 876. Entre corchetes se dice ‘emborrachado’. Tomado de *Det Kongelige Bibliotek*. En la f. 863 [877] Guaman Poma afirma que la embriaguez y el consumo de coca es causa de idolatría y adulterio, además de que las fiestas daban ocasión a incestos.

<sup>138</sup> Fue un sacerdote español de origen vasco, nombrado hacia 1572 y durante 5 años a las doctrinas de Toropalca y Caiz. En la década de 1570 realizó una extirpación de idolatrías, desterrando el culto a la huaca Porco. (Platt, Bouysse-Cassagne, Harris, 2010, pp.140-141) Luego fue nombrado sacerdote en el poblado de Macha donde estuvo por 8 años (c. 1577 hasta c. 1584). Las dichas doctrinas pertenecían a la Audiencia de Charcas. (p. 142)



idolatrías, Cusco, 1697” por hechos acaecidos en el pueblo de Haquira en la época del obispo Mollinedo. En su confesión se registra:

[...] y para obligar a los dichos serros tendía paja llamada guailla y ensima de la paja puso sanco, chicha, y un carnerito de la tierra y aun lado una cajetilla en que estaba la imagen de nuestra señora y San Juan pidiendo a la Virgen que le ayudase y le diese su grasia por ymbocar y llamar a los dichos serros (Archivo de la Curia del Arzobispado del Cusco 17-28. 1-7 LXXXVII, 2, 21, f.11. en Gose, 1995, p. 212)

La presencia de la paja y la chicha es común en las mesas andinas del siglo XX, asimismo, dentro de una “cajetilla” que pensamos sería una caja de imaginero, un retablo o una urna, la Virgen aparece como una intermediaria entre el indio Haro y los cerros. Además, para Gose se describen formas primigenias de la mesa andina al apu, la idolatría de Haro presentaba elementos cristianos como: imágenes católicas y la cruz. (Gose, 1995, p. 207) Las idolatrías de esta época no son los cultos a los malkis, o a los dioses incas, sino una mezcla de cultos agrícolas con elementos cristianos. Sánchez, basándose en un escrito de 1682 explica que vecinos y hacendados de Punata denunciaron la realización de cofradías indígenas en la hacienda de Chirusi en Cochabamaba, el indio Diego Layme colocaba cajones con la imagen de la Virgen de Copacabana, Santiago y de Cristo, y realizaba rituales y cantos en espera del Espíritu santo en forma de paloma. (Sánchez y Gracia, 2013, p. 5) En 1681 Diego Layme, recorría Cochabamaba con cajones de Nuestra Señora de Copacabana, mediante los cajones y las cruces el indio conjuraba al espíritu santo de los cerros, que se presentaba a los cofrades indígenas como paloma. Se debe comprender que estas idolatrías son un proceso de resignificación simbólica. Para los siglos XVI-XVIII son llevados por especialistas y era público, mientras en los siglos XVIII-XXI son usados por no especialistas en rituales domésticos y privados. (Sánchez, 2015, pp. 17-18)

Pensamos que las cajas de santos o cajones del siglo XVII, indican el desplazamiento y resignificación de las imágenes cristianas en las punas del virreinato peruano, ellas eran vistas como intermediarias con los cerros, poderosas representaciones sagradas que podían propiciar que los cerros sean benévolos con ellos y de esa manera evitar la desgracia o el mal. Tanto en el proceso contra Pasqual Haro y el de Diego Layme, las imágenes estaban contenidas en cajetillas o cajones y eran utilizadas para invocar al cerro, pero eran para obligar al cerro y solicitar su presencia. La paloma y el espíritu santo son elementos de la tradición ortodoxa, y el espíritu santo del cerro recuerda al wamani o apu, aunque aparecía como paloma, luego en el siglo XX, se transforma en cóndor, y así se representa en los sanmarkos. El padre Arriaga en *La extirpación de la idolatría del Pirú* (1621), menciona

que los indios “No conocen en esta vida, ni en la otra más bienaventuranza que tener buena chacara, de que puedan comer, y beber. Y assí dizen, que van a hazer allá sus Chácaras, y sementeras, y no distinguen de que allá aya de aver ni penas para los malos, ni gloria para los buenos” (Arriaga, 2002 [1920] párr.71) La bienaventuranza para el indio era tener una abundante cosecha que le permita tener alimento, pero para una adecuada cosecha debe tener agua, por ello antes de 1580 “Matienzo<sup>139</sup> y los dos primeros concilios exhortaron a los indios a que pidieran a Dios la lluvia.” (Estenssoro, 2003, 172) Siendo el agua vital para la agricultura y la ganadería, durante la primera evangelización se establece las rogativas por el agua, así los santos como abogados o intercesores ante Dios se integran al ritual andino. Asimismo, el tema del infierno aparece en el *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Chritiana...* (1585), aunque Arriaga menciona que lo desconocían, para esa época era usual la pintura del tema de las Postrimerías en las iglesias andinas. (Mujica, 2005, p.103)

Diversos estudios de carácter etnográfico y antropológico vinculan la bebida con los rituales, así la chicha era usual en la herranza y en rituales a la Pachamama. En el mes de agosto se realizaban rituales de purificación para alimentar a la tierra y desterrar la enfermedad; una forma de alimentarla es por medio de la *tinka*, que consiste en beber chicha y derramar un poco al suelo. Durante la *Citua* se colocaba una manta denominada altar, *mesaqepi* o *pachacabildo*. Dentro del mesaqepi se encuentran illas, luego se colocan otros elementos como: granos de maíz y una cruz de madera. Sobre la manta puede estar el sanmarkos, hojas de coca y bebida. Además, se menciona la presencia de un corral ritual denominado Coricancha o cancha de oro. La ceremonia de la citua tiene su origen en el mundo precristiano, pero ha asimilado elementos como la cruz, (Tomoeda, 1993, pp. 290-291) los granos de maíz y la cruz están asociados al mundo agrícola y remiten a la abundancia. Por otro lado, la herranza en el Valle de Tena y en el Alto Aragón, consiste en marcar el ganado vacuno con fuego y al ovino con pez, usando un hierro. Además, se le realiza una señal en una o en las dos orejas; es diferente a la de la hierra. (Ariznabarreta, 1991, p. 142) En el Perú y América se realiza la herranza del ganado, también con marcas en las orejas, en el señalacuy. El corral de oro recuerda a los que aparecen en algunas pinturas de los primitivos cusqueños del siglo XIX y en las puertas de los sanmarkos. Todos los elementos configuran un mundo ritual pleno de simbolismo, donde lo profano, lo heterodoxo y lo mágico se vinculan en un universo sagrado.

---

<sup>139</sup> Matienzo fue un doctor en leyes que vivió en Chuquisaca en el siglo XVI.

#### 4.4 Cantos y rogativas por el agua y la fertilidad

El hombre consciente de su pequeñez e incapacidad para enfrentar la naturaleza, intenta generar una relación mágica con lo divino, la Virgen aparece en muchos sanmarcos como la protectora de campos y animales, esto se evidencia al estar vinculada a los santos Patrones del ganado. Estabridis considera la vinculación de la Virgen de la Candelaria al agua (Estabridis, 1993, p. 81), establece su afirmación en las leyendas de la Virgen de Chapi, Cocharcas y Copacabana, que narran prodigios relacionados al agua y la lluvia; mientras los cánticos ayacuchanos del siglo XX la relacionan al rayo. Ulfe recoge el siguiente canto:

Madre Candelaria, flor escondida del eterno cielo  
 sublime encanto de mi Redentor  
 delicia santa de todo mi anhelo  
 escucha mi fervor.  
 Hoy que mi pecho clama tiernamente  
 tu gracia bendita, tu caro amor  
 mirad oh Señora que mi alma siente  
 tu rayo protector. (2004, pp. 39-40)

La Virgen de la Candelaria es una flor escondida, alusión al *hortus conclusus*, al cual el devoto implora su gracia bendita, su caro amor, mientras siente en su alma su rayo protector. Esto puede aludir al amor divino, pero también al rayo benigno que trae las lluvias y la abundancia. (Ulfe, 2004, p. 35) La idea del rayo como un ser benefactor también es indicada por Cama, los campesinos de Ccoyo, poblado de la provincia de Chumbivilcas, piensan que el rayo se vincula con la tierra, siendo el rayo benéfico porque trae las lluvias y fertiliza la tierra. (Cama, 2013, p. 24) La Virgen de la Candelaria es llamada *Mamacha Kanti muchuy warakaq* como se ve en estas líneas:

Virgen Candelaria o la “Mamacha Kanti muchuy warakaq” (La Madre Candelaria que ahuyenta la hambruna, porque el mes de febrero ya es una esperanza a la dureza de la siembra de diciembre y enero con carestía y desgaste de los labradores y el mes de Mamacha Kanti ya ofrece por lo menos las verduras –yuyos- del campo para la sobrevivencia... (Arroyo, 2006, pp. 229)

La Virgen protege a los campesinos y les otorga los frutos, según la tradición ella espanta a la hambruna, después de la dureza de la siembra se observa en febrero las primeras verduras. En la tradición europea la Virgen de la Candelaria también se vincula con el agua, las velas bendecidas en la fiesta de la Virgen de la Candelaria son usadas en momentos de fortísimas tormentas. (Gargallo, 2004, p. 109) Francisco Rodríguez Marín (1896) recoge la frase “Quando Candelora splende, una altra invernata attende” (Rodríguez, 1896, p. 56 en



Gargallo, 2004, p. 116), splende se refiere a brilla, si el día 2 de febrero es brillante seguirá el invierno. “Si la Candelera plora, i(n)vierno está fora” (Gargallo, 2004, p. 117), refrán de Puebla de Arenoso de la provincia de Castellón, de la Comunidad Valenciana. El llanto de la Virgen de la Candelaria es la lluvia divina que trae la Madre del Salvador. La vinculación de la Virgen de la Candelaria con la lluvia es evidente en los refranes europeos, pero también en la tradición de la Virgen de Copacabana, porque las crónicas indican que llovió en las secas tierras de los Anansayas. En los *Gozos de la milagrosa imagen de nuestra Señora de Copacaviana*... dice:

En De lluvia favorecéis  
á los campos con piedad,  
y sus plantas de verdad  
dicen, lo que merecéis:  
siendo Aurora Soberana,  
y Luz, que á todos convoca;  
socorred al que os invoca, &c.<sup>140</sup> (*Gozos de la milagrosa imagen de nuestra Señora de Copacaviana*<sup>141</sup>)

La tradición de la Virgen de Copacabana la vincula con las lluvias, esto en América y en España, siendo, además, la aurora y la luz. Elementos en concordancia con su culto en el siglo XIX. Se pide el agua del cielo o la lluvia, la salud y la paz al Señor, por medio de cantos, ante lo ignoto y la falta de lluvias, la esperanza es depositada en Dios. Las peticiones por la lluvia o el agua celestial también se la solicitan a Cristo.

En el Hanan Pacha, se vincula a la Virgen con el agua:

Kawzaq pukyu	Manantial de la vida
Qhapaqmanta miraq-suyu	Del potente, dominio de la fertilidad
Qhapaqkunap Qhapaqnimpa	Potente de los potentes
Ñawpamanta wachaqnimpa	De la antigüedad que le dieron luz
Gracia suq'uq, aklla phuyu	A ella que embebe la Gracia, nube
escogida	

(Mannheim, 1999, p. 22)

La traducción normalizada de Bruce Mannheim presenta imágenes relacionadas al agua y la fructificación de los frutos, la Virgen Santísima es manantial de vida, dominio de la

<sup>140</sup> Según Fernández (2012, p. 79) en el pie de página 16, los gozos de 1802-1807 están reproduciendo los gozos de 1688, dedicados en su capilla en el Convento de Santa Mónica, este último dado a conocer en García, Luis. (1999). Un impreso suelto de 1688: los gozos de la Milagrosa Virgen de Copacabana, *Cuadernos de Aragón*, 25, 163-169.

<sup>141</sup> La fuente utilizada es la versión de los *Gozos de la milagrosa imagen de nuestra Señora de Copacaviana y guía, que se cantan en su Capilla en el Convento de Santa Mónica de la Ciudad de Barcelona*, fechado alrededor de 1802-1807.

fertilidad y nube escogida. Manantial de aguas vivas que comunica la vida eterna, agua sagrada que trae la fertilidad. La nube sería un preludio de la lluvia. El tema de la purificación está vinculado al elemento ígneo, ya que porta una vela encendida, la Virgen Purificada, además simboliza la luz del mundo, a Cristo Salvador. La Purificada es la Virgen que sale en la procesión del Corpus Christi cusqueño, pero creemos que en los Andes la asociación Candelaria fuego-agua se dio desde inicios de su culto, fuego por la vela y agua por los lugares de los santuarios marianos arequipeños y la tradición europea y americana.

Las vírgenes arequipeñas se relacionan a cochas o puquiales que son como ojos de agua, o fuentes. En sus milagros la Virgen es la dadora de agua a las comunidades. Existe una dualidad agua – fuego, el agua da la vida, el fuego que purifica y aniquila; el rayo, elemento ígneo produce la lluvia, pero si alcanza a las criaturas también las destruye. Así la relación sería de dualidad y complementariedad. En el pensamiento andino pre cristiano el culto al rayo y al agua eran complementarios y duales, el rayo genera las lluvias y las lluvias eran de vital importancia en el ciclo agrícola del campesinado. El dios más importante era el dios del agua y una de sus manifestaciones el rayo. En el Obelisco Tello se representa al felino Wari, el dios de la agricultura, el cual devoraba a seres míticos (ave, serpiente y felino) y produce los alimentos, también se relaciona a las pléyades y las estaciones. (Morales, 2007, p. 143)

Carrión considera la existencia de una deidad femenina portadora de un cántaro o paccha, esta diosa presenta un aspecto dual, como ser celestial es la encarnación de la luna y la dadora de las lluvias, y en su faceta terrestre aparece como la tierra nutricia, encarnada en una doncella que porta un cántaro con chicha. (2005, p. 20) Esta diosa lunar, asociada a la tierra y las lluvias se asimiló a la Virgen de la Candelaria, y comparte elementos con la Pachamama. En el *Mito de la Pachamama* recogido por Rosalín Grow en 1976, en una comunidad cusqueña se dice:

Desde la aurora del universo había dicho la Pachamama: "Yo soy la Santa Tierra. La que cría, la que amamanta soy. Pacha Tierra, Pacha Ñusta, Pacha Virgen soy...En carnaval y en Santiago alcáncenme por los animales; en la fiesta de la Purificación de Na. Señora y en comadres, por los productos. En esos días ofrécame" había dicho (Marzal, 1979, p. 15)

La Pachamama es una deidad del mundo de abajo, la vinculación Virgen –Pachamama-Santa Tierra la hace partícipe del Uku Pacha. La Santa Tierra es un tópico andino, la

vinculación Virgen Pachamama (la dadora de alimentos), la asocia a la Candelaria. También se menciona el carnaval y la fiesta de Santiago, fechas de suma importancia en el calendario agrario. La cosecha inicial del calendario o primera cosecha de frutos agrícolas, se denomina en la sierra sur peruana como “maway”, mientras en España se le llamaba “primicias”. Los productos primerizos son la papa y las habas. El dos de febrero es el día de la Virgen de la Candelaria, llamada Purificada, la fecha de la fiesta de la Purificación coincide con la aparición de los primeros frutos, por ello en agradecimiento se celebra la fiesta, para que haya buena cosecha y lluvias. (Cama, 2013, p. 237) Varios autores a lo largo de los siglos XIX-XXI mencionan el término Pachamama Santa Tierra, algunas veces acompañado del término Virgen, Santa Tierra fecunda o Pacha. La gran difusión de este concepto y sus variantes se puede rastrear en Perú, Bolivia y Argentina. En Argentina, Bugallo (2015) menciona testimonios sobre que en 1921 las personas que caminaban hacia los cerros en donde hacían corpachos, una práctica similar a ofrendar, corpachar son rituales a la Pachamama, también se traducían como ágape o cena ritual. Entonces decían: “Tata Coquena y Pacha-Mama, Santa tierra; kusilla”<sup>142</sup> (p.123), el mismo término cusilla aparece en el *Cancionero Popular de Jujuy*<sup>143</sup> (1934), en la sección *Oraciones a la Pachamama*.

¡Pachamama, Santa Tierra  
cusicusi, cusilla!  
Así bendiciéndote,  
que nos vaya, bien, hoy día. (Carrizo, 2015, copla 4024)

Según Carrizo, “cusicusi cusilla” se traduce como “ayuda, ayuda”, el autor lo escuchó decir a una mujer frente a una apacheta, la mujer buscaba sus llamas perdidas. (2015, copla 4024, nota 1378). González Olguín (1608 [2007]) traduce cusi como “dicha, ventura, contento” (p. 65), y cussi cusilla como “alegremente o con gusto” (p. 66). En quechua huanuqueño cusi significa alegría y cushi- cushilla es alegremente, felizmente, siendo una paráfrasis similar a kusi. (Weber, et al., 2008, p. 186) Un grupo de campesinos de la puna jujuneña lleva una imagen de la Virgen María, a la cual entonan una copla a la Pachamama, (Carrizo, 2015, nota 1379). Asimismo, los campesinos cusqueños consideran a la tierra como la Virgen María y la Pachamama, que junto al sol y la lluvia mantienen la vida. (Cama, 2013,

<sup>142</sup> Narrado por Agustín Gaspar de 90 años en ENF (*Encuesta Nacional de Folklore*) 1921 (Puesto del Marques, Jujuy, Caja 3, Carpeta N° 67, envío. 28 recto, la referencia aparece en el pie de página N° 21 (Bugallo, 2015, p. 123)

<sup>143</sup> La versión original es de 1934, consultamos la versión online de 2015 de Carrizo, Juan. (2003) *Cancionero Popular de Jujuy*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Juan Alfonso Carrizo (1895-1957) fue un estudioso de la tradición oral argentina, realizó una notable obra de recopilación de canciones y poesía popular de las zonas de Salta y Jujuy.



25) La Virgen se identifica con la tierra, la cual nutre y otorga los frutos, la Pachamama se vincula con la Virgen, dándose un sincretismo que a nuestro parecer fue fomentado en su momento para sustituir el culto telúrico a las diosas precristianas, y de ahí deriva la asociación de ambas figuras en la mentalidad de los campesinos de Perú, Bolivia y Argentina. En una copla recogida por Carrizo dice:

Pachamamita suskiña!  
 ¡Ccori almilla cuntillijlla,  
 ¡Pachamamita, Santa Tierra,  
 ¡Virgen, cusilla! (Carrizo, 2015, copla 4025)

La traducción ofrecida por el autor es: “¡Pachamama susquiña! (de Susque), almilla de oro, pollerita rosada. ¡Pachamamita Santa Tierra, Virgen, ¡ayúdanos!” (Carrizo, 2015, nota 1379) Este poema dedicado a la Virgen hace relación a que las imágenes devocionales antiguamente tenían una almita de oro, como es el caso del niño Manuelito cusqueño. La Virgen María viste pollera rosada y es mimetizada con la Pachamama, aunque se le dice con cariño Pachamamita, Santa Tierra, Virgen. Bugallo (2015) indica que una informante, una mujer muy anciana le dice: “Pachamama, Pachamama kusilla” (p. 123), cusi y cusilla se relacionan con la alegría. (p. 124) La asociación Pachamama, Santa Tierra, Virgen aparece en las punas y en lugares donde se dio catequesis en quechua durante el virreinato peruano. A inicios del siglo XX los cánticos populares de la puna argentina evidenciaban la estrecha relación entre la Virgen María y la Pachamama. Creemos que estos cánticos y devociones son vestigios de la evangelización en la puna jujuneña. En Jujuy existe un culto a la Virgen de la Candelaria que data de la época de las encomiendas y las doctrinas, así como también retablos portátiles. En un testimonio se menciona: “se le dice que tiene tunari, que es como se le dice al maíz, al grano, se produce acá y bien, hay también quínoa, haba, arveja y es de la Copacabana.”<sup>144</sup> (Mardones, 2014, pp. 70, 126<sup>145</sup>) Basándose en textos del *Simbolo Católico Indiano*, Mardones afirma que la decoración fitomorfa y los arbustos que profusamente decoran el Santuario de Copacabana de Andamarca están relacionados con la idea de la fertilidad agrícola. El discurso evangélico del *Simbolo católico indiano* presenta diversos árboles y frutos peruanos que son creaciones de Dios, así el indio se acercaba al cristianismo mediante elementos que le eran propios. (2014, pp. 70, 126-128) En el canto, III del *Symbolo catholico indiano* (1598) dice: “cam camac allpa, çumac orco canqui” (Oré,

<sup>144</sup> Mardones (2014) realizó un estudio de campo y entrevistas, la frase corresponde a la entrevista a Megdonio Mamani, en Copacabana de Andamarca en Chile, el 25 de julio, 2013. La mención aparece en el pie de página 63, p. 70

<sup>145</sup> La cita aparece dos veces en el texto.

1598, p. 90<sup>146</sup>), camac allpa significa suelo fértil y cumac orco es montaña hermosa. (Mardones, 2012, p. 272) Ambas alusiones la identifican con la tierra. Durston menciona el mismo significado para los epítetos andinos mencionados, pero relaciona camac allpa con camac pacha, adjetivos de una deidad prehispánica de la tierra. Asimismo, recuerda que Mannheim también relaciona a la Virgen con frutos y la agricultura. (Durston 2007: s/p) Camac es animar o crear y pacha es tiempo, por ello camac pacha es de un significado más profundo y se relaciona con la noción de la Pachamama, la diosa telúrica que cría y proporciona los frutos.

Por otro lado, en las pinturas de la Virgen de la Candelaria y la Virgen del Carmen, se presenta a la Madre de Dios cargando al Niño, es la divina Theotokos que en su calidad de corredentora de la humanidad (De Orellana, 2015, p. 94) es también co-salvadora, la dadora de la divina gracia. El dulce nombre de María es etimológicamente mar amargo, no para los hombres, sino para los demonios. Además, ella es la auxiliadora y la corredentora de la humanidad, corredentora por acatar la voluntad de Dios y sufrir en su alma los dolores de la pasión del Salvador. (López, 2012-2013, pp. 76-78) La Virgen es asociada a los rituales agropastoriles en las pinturas de los maestros campesinos cusqueños del siglo XIX (Macera, 2009, pp. 217,219.). Destacando varias pinturas de los primitivos cusqueños donde se ha representado a la Virgen de la Candelaria, la Virgen del Carmen y la Virgen de la Asunción. El principio activo es lo masculino y el principio femenino lo receptivo. La Virgen sería el principio femenino, la receptora, la fuente de agua, y el Niño el principio activo, lo ígneo, lo que genera la acción. Recordemos que Cristo es el verdadero sol, que irradia su luz para disipar las tinieblas de la idolatría. El rayo genera un resplandor asociado con el fuego celestial, esto refuerza nuestra idea de la relación entre el rayo y la Vírgenes: Candelaria y del Carmen. La Virgen del Carmen o del Monte Carmelo lleva ropaje marrón rojizo, a sus pies las ánimas del purgatorio, la acompañan ángeles que liberan a las ánimas del fuego. La relación se establece considerando a la Virgen como: principio femenino –receptivo – contenedor –fuente – salvadora –agua –vida y el Niño: principio masculino –activo – fuerte –salvador – vida –luz –ígneo. La Virgen del Carmen aparece junto a las ánimas, está presente en la mentalidad del campesino como regente o intermediaria en el mundo de los muertos, sería entonces el uku pacha, la región bajo la tierra, pero donde también están las aguas.

---

<sup>146</sup> Hemos numerado según el folio del texto, en la versión en digital es la página 192.

#### 4.5 El tema de los dos caminos o la salvación

Existen relatos de viajeros perdidos que se desvían del camino y llegan a lugares desconocidos, sitios poblados de seductores personajes que resultan ser demonios o condenados, como en el cuento de Miguel Wayapa. (Vilca, 2015, p. 97) El libre albedrío, la correcta decisión, debió ser motivo de preocupación del campesinado, que atemorizado por historias de endemoniados y ciudades malditas que engañaban a los hombres para perderlos por siempre, vería en la imagen de la Virgen del Carmen, la dulzura y benevolencia en el trance final de la salvación. En los cuentos andinos, la Virgen María socorre a los hombres en el instante final de su vida, evitando que sean llevados al infierno, también a sus devotos, aunque sean criminales. En la mentalidad andina los condenados van al Supay wasi (casa del diablo), o a las montañas a penar. En algunas ocasiones solicitan ser salvados. En los relatos el infortunado que se encuentra con un condenado puede eludir su perdición por la intersección divina. Los santos y la Virgen aparecen otorgándole al protagonista un elemento mágico (peine, hilo, cuernos), con el cual burlar al condenado y lograr escapar. (Vilca, 2015, p. 77) El condenado puede salvarse porque alguien lo redime, en algunos relatos la Virgen otorga objetos y da indicaciones para salvarlo. En un cuento<sup>147</sup>, un condenado toca a la puerta del cielo, pero es arrojado a la tierra y amarrado con unas cadenas hasta recuperar un aro que le entregó a su amante. El condenado es salvado por la intersección de la Virgen y va al cielo. (Vilca, 2015, p. 78) La salvación eterna, tema dominante en las mentes de los naturales, debió ser una preocupación constante; es probable que las historias de condenados surgieran de parte de los sacerdotes que intentaban adoctrinar a sus feligreses, contándoles historias de aparecidos, condenados hambrientos de carne humana y ciudades castigadas por no seguir las ordenes de taita Dios. El Dios cristiano es presentado como en el Antiguo Testamento: severo e inalcanzable, mientras que la Virgen madre es la imagen de la dulzura y el perdón, la salvadora junto a su hijo, el Divino Niño Jesús. Se reparten escapularios que salvan del purgatorio y llevan a la gloria celestial. (Monreal y Tejada, 2000, p. 162)

---

<sup>147</sup> Aparece como relato 21. Un hombre rico se condena por amar a una mujer, al ser separado de la amada muere de pena, por amar en demasía es condenado. (Vilca, 2015, p. 78) En varios relatos los amantes se condenan, la condena se relaciona con el deseo o el amor, esas son cadenas que atan el alma al mundo. Amaron más a una persona, y no guardaron el primer mandamiento “Amaras al señor tu Dios, con todo tu corazón y toda tu alma y toda tu mente.” (Marcos 12: 28-30)





Fig. N° 309

**Fig. N° 309***Caja de Imaginero**Crucificado*

Sur andino – Cuzco ¿?

Siglo XIX

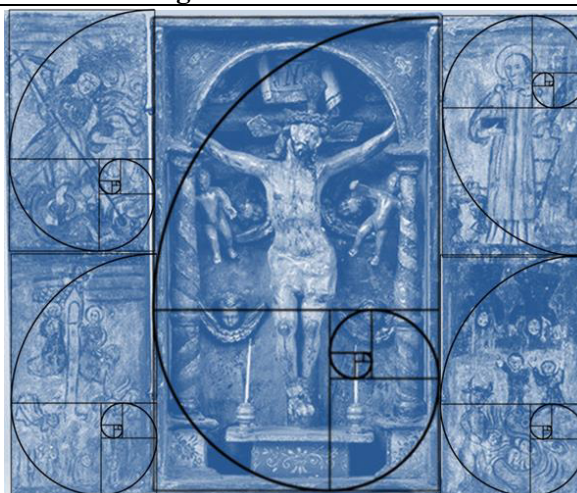
Colección Mari Solari

Madera y estuco

48.50 x 30.00 x 11.70 cm

**Fig. N° 309 a**

Espirales áureas



*La caja de Imaginero Crucificado (Fig. N° 309)* esta datada en el siglo XIX, el Señor aparece rodeado de cuatro querubines y dos ángeles, sobre la cruz el rotulo INRI. Las puertas mantienen dos niveles como varias cajas de imaginero de Chucuito, pero destacan por presentar escenas con un plan iconográfico referido a la salvación y la condena eterna. La caja de imaginero tiene como marco un rectángulo áureo y las cuatro escenas se pueden inscribir en rectángulos de oro. **(Fig. N° 309 a)** El Crucificado, lacerado y brotando sangre de sus heridas es representado en su agonía y pasión, con la cual redimió a los hombres. La escultura recuerda las obras barrocas andinas por su dramatismo expresivo. Un camino corto





Fig. N° 310



Fig. N° 311



Fig. N°309 b

Detalle de puerta derecha

Fig. N° 310

*QUIS SICUT DEVS*

Hieronymus Wierx fecit et excud.' and 'Cum Gratia et Privilegio Buschere

Hieronymus Wierx

1619

The British Museum

[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1672073&page=1&partId=1&searchText=Wierx+st+michael](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1672073&page=1&partId=1&searchText=Wierx+st+michael)

Fig. N° 311

*Arcángel San Miguel*

Ubicación: Ayacucho

Fuente: *Perú indígena y virreinal*. 2004.

ARCA

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2907>

Fig. N° 309 b

Fotógrafo: Magaly Labán

Colección Solari

que sale de la iglesia conduce al purgatorio, donde a pesar del fuego purificador es posible la salvación, ya que los ángeles rescatan las almas. Mientras los réprobos con trajes oscuros caen al infierno donde los espera un demonio con cuernos y la figura de Leviatán. La puerta izquierda es dividida en dos registros, en el superior: un santo con palma de martirio, parrilla

y libro (san Lorenzo). En el inferior: dos almas vestidas de negro, como oscuro fue su proceder en vida, caen de cabeza al infierno, donde la tarasca engulle las almas de los que no alcanzaron la salvación. En el lado derecho inferior de las batientes de las puertas, una iglesia, dos santos y un sendero que conduce al purgatorio, las ánimas envueltas en llamas son salvadas por dos ángeles. La presencia de los ángeles recuerda las estampas de la Virgen del Carmen

En el registro superior el arcángel Miguel vestido a la usanza tradicional con una balanza y a sus pies Lucifer, esta escena apocalíptica nos muestra al guerrero celestial cristiano triunfante (**Fig. N°309 b**), Satanás es representado con cuernos y cuerpo serpentino. Una pintura ayacuchana titulada *Arcángel San Miguel*, guarda similitud compositiva e iconográfica, ambas obras están basadas en una misma fuente grabada que posiblemente fue *Quis sicut deus* (**Fig. N° 310**) de Hieronymus Wierx, la cual también inspiró otros grabados y pinturas.

En la caja de imaginero el arcángel sostiene una cruz tipo báculo con la cual atraviesa por la boca al demonio, la lanza tipo cruz aparece en algunos grabados y pinturas medievales, pero no se asemeja a la representación de la caja de imaginero. Mientras que el grabado de Hieronymus Wierx, mantiene la posición de los pies del santo, la postura de la mano con la lanza y el yelmo con plumas, así como la figura serpentina de Lucifer. Pero es evidente que, al igual que la pintura ayacuchana, dominan los colores rojos y cálidos y no incluye el escudo. El rostro del demonio presenta los cuernos típicos de la iconografía de los murales sobre el infierno. Además, el imaginero colocó la balanza del juicio del alma, atributo usual en las representaciones escultóricas, aunque para ello tuviera que forzar la postura.

San Miguel es una figura recurrente en las cajas de imaginero del siglo XIX, aparece asociado a los trípticos de Chucuito, junto con la exaltación de la Virgen. El Arcángel Miguel está relacionado a las escenas de las Postrimerías. En la *Nueva Coronica* se dice:

Murió Jesucristo por el mundo y por los hombres. Pasó tormento y mártir y subió a los cielos después de auer rresucitado. En esta uida andubo pobre, preciguido. Y después el día del juycio, uendrá con una magestad y gloria y trayrá en la mano derecha a su madre bendita Santa María y a todos los santos y santas, ángeles y rregocijos y guernaldas y juyas para pagar a los pobres menospreciados.

Y en la esquierda, el ynfierno abierto la boca para tragar a los malos pecadores y enubidentes, soberbiosos y tormentos. fuego, asotes, hiel, castigos, afrentas, martirios cin gloria para los malos pecadores. (Guaman Poma, 1615, p. 936)





**Fig. N° 309 c**  
Detalle  
Fotografía : Magaly Labán

**Fig. N° 312**

*Conzederación ciudad del Infierno*. Dibujo 342, p. 941. Tomado de *Nueva Coronica y Buen gobierno*. 1615. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/955/es/text/?open=idm45821230325808>  
Det Kongelige Bibliotek. Dinamarca



**Fig. N° 313**

*Sanmarkos*. Anónimo, siglos XIX – XX. Madera y alabastro, 28.50 x 26.50 x 9.00 cm  
Colección particular. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4793>

Cristo es tenido como mártir, en su vida humana fue pobre y sufrió persecución, pero resucitó y volverá en las postrimerías trayendo a la Virgen y los santos, para recompensar a los pobres y menospreciados. El infierno abre la boca (Leviatán) para engullir a los pecadores, es un lugar de castigos y martirios (entiéndase sufrimiento), sin gloria ni esperanza. La boca del infierno (**Fig. N° 312**), denominada *Ciudad del infierno* es representada como una boca enorme con dientes afilados, siguiendo la convención del siglo XVI-XVII. En las iglesias andinas y pueblos de indios, el infierno aparece representado

con sus demonios y atroces tormentos, junto al pecado de la idolatría. Las pinturas son el resultado del *Tercer Concilio Limense* y las campañas de extirpación de idolatrías. Las obras se encuentran en Cusco y Potosí, y datan del siglo XVI al XVIII. (Gisbert y Mesa, 2010, p. 24) En las antiguas cajas de imaginero cusqueñas se representó en las puertas temas relacionados al Purgatorio y diversos senderos. (Macera, 1979, s/p) La Virgen del Carmen tiene dos reinos, el Hanan pacha y el ucku pacha, el cielo y el submundo (uku pacha- purgatorio), ella es la intermediaria entre estos dos planos o regiones del más allá. La iconografía de la Virgen del monte Carmelo presenta el hábito carmelita, y los escapularios; estos son indulgencias que salvan a los condenados de las brasas del purgatorio. Según la tradición cristiana en el purgatorio, se escuchan cánticos de esperanza, los pecadores purifican sus pecados por medio del fuego, para ser dignos de alcanzar la bienaventuranza. Es usual en las representaciones del purgatorio ver las almas y, entre ellas: el papa, el rey y el obispo. Las almas están envueltas en llamas. (Monreal y Tejada, 2000, p. 465) La advocación de la Virgen del Carmen gozó de gran devoción durante el virreinato y la nascente república, se encuentran tallas en piedra de Huamanga y en cajones sanmarkos. Puede presidir el sanmarkos, es decir estar en el centro del piso superior sanmarkos o acompañar a los otros santos. (**Fig. N° 313**) La Virgen aparece junto a los Santos Patronos como una de los moradores del Hanan Pacha, reemplazando a san Juan Bautista. Además, en las puertas hay árboles y elementos complementarios y duales, en una puerta una pareja con ollas, en la otra unos chivos. La pintura de las puertas recuerda el tema de las ollas o jarrones de los sanmarkos encontrados en la hacienda Huayocari en el Valle Sagrado.

La Virgen encierra una dualidad: luz celestial y luz en las tinieblas, la habitante del Hanan Pacha que por bondad desciende a las regiones de los sufrientes que esperan alcanzar la gloria celestial. Su cualidad de salvadora y corredentora reside en su condición de Madre Divina con el Niño en brazos, ambos portan los escapularios que redimen las almas del purgatorio, salvándolas del fuego que no se extingue hasta que el alma este purificada. Pero, ¿cuál es la relación entre la Virgen del Carmen y los santos Patronos? Estamos dilucidando las posibles implicancias en la mente del campesinado del simbolismo de la Virgen del Carmen, ella es la intermediaria entre los planos de la cosmovisión andina. Su lugar es con los santos patronos del ganado. La Virgen del Carmen tiene su “cofradía de animales” en Sarhua, en las zonas de “yuraqyaku (puna) y en ñuñunwayqu”, la cual es administrada por el ecónomo de la iglesia. (Yucra, 2014, p. 70) Para nosotros la llamada

cofradía de animales, son los rebaños destinados a la Madre de Dios, que en la época virreinal administraba su cofradía. Además, las tierras aluden a elementos marianos, así yuraq significa blanco, color asociado a la pureza en la tradición católica occidental, mientras yaku es agua, por esto su significado sería agua blanca o pura. “En el mundo de Arriba viven también unos espíritus, algunos santos y ángeles. Dios, la Virgen Purificada y la Dolorosa, y especialmente, las almas de los niños, que cultivan flores.” (Morote Best ,1988, p. 98) La visión del mundo celestial influye a la Virgen como la Purificada y Dolorosa, marcando dos momentos del ciclo mariano y Cristológico, el nacimiento de Cristo y su muerte. El cielo es concebido como un hermoso jardín, donde los niños son los encargados de cultivar las flores celestiales.

#### **4.6 Los Santos en la tradición americana e hispana**

Santiago hermano de Jesús o Santiago Alfeo

El apóstol Santiago es dicho Jacobo, el Alfeo, el hermano de Jhesu Christo; el menor; e Jacobo, el justo. Fue dicho fijo del Alfeo, que quiere decir enseñado e enseñamiento de los otros. Fue hermano de Jhesu Christo, porque le semejaba mucho, en tanto que muchos se engañaban en su semejanca del uno e del otro... Que non fue dicho hermano de Jhesu Christo fasta que fijo de Josep esposo de santa María , que le ovo de otra mujer así commo algunos dizen ,mas porque era fijo de otra María, fija de Clefás, que fue hermano deste Josep. (Marcos, 2011, p. 333)

Santiago el menor, hijo de Alfeo, llamado en las Escrituras hermano de Jesús, es uno de los doce apóstoles y, para la tradición católica es pariente de Cristo, mas no su hermano de sangre, es hijo del hermano de san José y de María de Cleofás. Santiago el mayor, hijo de Zebedeo, en España se convierte en Santiago Matamoros, en América se transforma en Santiago mata indios. Según la tradición española intervino en favor de los cristianos durante la Batalla de Clavijo en el 844, el apóstol aparece en su caballo blanco y devastando las filas de las huestes moriscas que yacen a sus pies derrotadas. Es el símbolo de la reconquista de los pueblos cristianos de la península hispánica. (Monreal y Tejada, 2000, p. 397) Choy considera que las crónicas tempranas mencionaban la intervención de los cañaris, chachapoyas y la nobleza inca en favor de los conquistadores durante la época de la insurrección de Manco Inca, pero el clero construye la historia de la aparición milagrosa del santo español en auxilio de las huestes de Pizarro, restándole mérito a los esforzados guerreros. Mientras mengua el poder de los encomenderos, la fama de Santiago apóstol crece. (Choy, 1958, p. 255) También el autor relaciona la imagen de Santiago con un estandarte tipo gonfalon usado por el alférez Jerónimo de Aliaga en 1533, este estandarte



estuvo durante las batallas y pudo ser el origen de la leyenda. (Choy, 1958, p. 260) Santiago en los Andes se vincula a Illapa, la antigua deidad andina, siendo denominada Taytacha Santiago o *Tata Shanti*, el rayo se vincula a la nieve, el agua y las tempestades. (Flores, Kuon y Samanez, 1993, p. 195) La iconografía tradicional de Santiago matamoros es: el caballo blanco, el sombrero, la túnica y la espada en mano.

Carrizo, citando a D' Harcourt<sup>148</sup>, refiere la costumbre en la serranía peruana de contar las majadas en el mes de Julio, donde las orejas de las llamas son adornadas con orlas rojas, delante de altares domésticos dedicados a la Virgen o a un santo. (Carrizo, 2010, v. 348) Esto alude a la costumbre de la fiesta de Santiago, y los altares domésticos serían cajas de imaginero usadas a inicios del siglo XX. En el *Cancionero Popular de Jujuy* (1934) se cuenta la fiesta de la señalada (yerra o marcación de los animales), la cual era realizada en otoño, en el mes de abril. Esta es una fiesta familiar para pedir por la multiplicación del ganado. (Carrizo, 2003, 51/82) Se produce la señalada, luego el floreo y casamiento ritual de los animales, después los asistentes entonan cantos a la Pachamama, con esto acaba la ceremonia. (Carrizo, 2003: 55/82) Para el siglo XX, se distinguen cinco Santiagos en el área andina: Santiago el mayor, el menor, el de la derecha, del centro y de la izquierda. Santiago de la derecha está asociada al día es *Punchaw Santiago*, considerado abigeo, patrono de los ladrones de ganado; el Santiago de la izquierda era maligno y feo, se lo figuraba montado en un caballo flaco y cojo. (Flores, Kuon y Samanez, 1993, p. 196) Santiago de la derecha, es benéfico, asociado a la vida y la luz del día, aunque extraña su relación con los abigeos, aunque recordamos que en ocasiones aparece en los sanmarkos, y en ellos la escena de la pasión del abigeo. Cama menciona que los abigeos cusqueños eran devotos de Santiago durante las décadas de 1970 y 1980, (Cama, 2013, p. 208) Asimismo considera que Santiago de la derecha es el menor, mientras Santiago el mayor es el de la izquierda, siendo nefasto y extremadamente poderoso. (Cama, 2013, p. 25) Como observamos, los autores del siglo XX presentan diferentes ideas sobre Santiago, mientras unos distinguen cinco, otros mencionan dos, con el concepto de dualidad y la idea de lo bueno asociada a la luz, y lo malo a la fealdad, la falta de salud y abundancia (caballo cojo y flaco).

-San Marcos es festejado en Extremadura, especialmente en abril. El santo se lo venera por la fertilidad de los campos y los ganados, su patronazgo se extiende a los cultivos y las cosechas. Según la tradición hispánica es festejado en su día con un torito que se arrodilla

---

<sup>148</sup> Suponemos se trata de los esposos de D' Harcourt, los cuales publican en Francia un libro titulado *La musique des Incas et ses survivances*, en 1925.

delante de una imagen del santo. La fiesta conocida como el *Toro de san Marcos* está documentada desde el siglo XVI, posiblemente difundida desde fines del XV en Extremadura, las dos Castillas y Andalucía. (Marcos, 2003, pp. 79-80) En los Andes peruanos se considera a san Marcos, como el protector del ganado vacuno. Se evidencia el origen de la asociación del santo con el toro, como parte de la tradición religiosa del mundo hispánico y, luego asumido por el indígena peruano. Fray Antonio de Trujillo mencionó que la mansedumbre del toro se debe a san Marcos, y negó la superstición. (Trujillo, 1690, p. 13<sup>149</sup>) En una copla recogida por Antonio Rodríguez Moñino en 1933 dice:

Ven conmigo a Talayuela  
a la feria de san Marcos;  
allí verás un torito,  
arrodillado ante el santo. (Marcos, 2003, p. 9)

Trujillo lo considerará “Sol resplandeciente ,que alumbro el Reyno todo de Egypto, Luz que destierro las tinieblas de la Idolatria, y planto en el la verdad del Evangelio.” (s/p) además es “Gran príncipe de la vida monástica y apostólica, singular protector de la fertilidad del año, y de la Serenísima República de Venecia”. (s/p) Por ello San Marcos está relacionado a la agricultura y ganadería, siendo en Extremadura, el santo patron del toro. Rodríguez menciona que la fertilidad del año a la que se refiere Trujillo, estaría relacionada a la humedad de la tierra, que propiciaría que crezca la yerba, haya cosecha y los animales tengan pastizales, todo esto se logra solo si hay lluvias suficientes en primavera, fecha coincidente con la festividad de San Marcos. (Rodríguez, 1998, p. 3)

-San Lucas: se le atribuye el Evangelio según san Lucas, fue cristiano devoto, seguidor de san Pablo, era médico, pero se convierte en el escritor del primer evangelio. Según la tradición lo escribió con los testimonios de los primeros apóstoles. Está vestido con túnica y manto, como un apóstol, su atributo es el toro. Desde antiguo existe una tradición de san Lucas como el pintor de la Virgen María, se lo representa con pincel y paleta (Monreal y Tejada, 2000, p. 334), es el patrón de los pintores. Haciendo las comparaciones vemos lo siguiente:

Libro, pluma: san Marcos, san Juan, san Antonio, san Lucas

Niño: Virgen del Carmen y san Antonio: portadores de Cristo.

---

<sup>149</sup> El texto original no tiene paginas, pero en la Biblioteca Digital del Patrimonio Cultural de Extremadura CICONIA, se ha digitalizado la obra, y corresponde al número 13. Tomamos esa referencia para la numeración.

### Oveja o cordero: san Juan Bautista y santa Inés

-El cordero u oveja es símbolo de Cristo y en los Andes también aparece representado en las illas, existe una relación entre cordero—Cristo—Illa. Recordemos que los sanmarcos antiguos eran en piedra de Huamanga llamada Niño rumi (piedra del Niño), el alabastro llamado piedra berenguela se usa para crear illas, muchas de las cuales eran semejantes a corderos u ovejitas. En la puna de Jujuy un informante mencionó que san Juan Bautista tiene ovejas, porque es patrón de las ellas, como san Ramón de los burros, san Antonio de las llamas y Santiago de los caballos. Aquí se puede encontrar variaciones respecto al patronazgo de los animales comparando el caso de los sanmarkos peruanos y las cajas de imaginero unipersonales. Las urnas de san Antonio llevan un niño negro junto al santo, se dice que el niño es un pastor de llamas, siendo san Antonio patrón de las llamas. Lo que se mantiene es la necesidad de pedir al santo patrón por la prosperidad de la hacienda, que cuide y cure a los animales, principalmente a san Antonio por las llamas. También se ruega por las lluvias. (González, 2003, pp. 171-172)

-San Juan Bautista: hijo de Zacarías e Isabel, porta la Oveja (el cordero de Dios), es pariente de Jesús hijo de Isabel, la prima de la Virgen. Según las Escrituras es la voz que clama en el desierto. Aparece representado como un hombre joven, con o sin barba, vestido con una túnica de pelo de camello, una cruz, y el cordero sobre un libro cerrado. Su atributo es el *Agnus Dei*, o cordero de Dios. (Monreal y Tejada, 2000, p. 309) En los Andes peruanos es el patrón de las ovejas, en el siglo XXI aún tiene su “cofradía de ovejas” (rebaños) en la puna de Sarhua<sup>150</sup>. El ecónomo o encargado de la iglesia es responsable de la venta de los ganados para los gastos de la iglesia. (Yucra, 2014, p. 70) En las serranías americanas la festividad del santo se relaciona con el calendario agrícola y encubre el solsticio de invierno, el 21 de junio. También en Europa san Juan Bautista estaba relacionado al ciclo agrícola, su nacimiento el 24 de junio coincide con el solsticio de verano, tiempo de renovación y cobro de diezmos. Además, la fiesta de San Juan se relaciona a la quema del chamizo, símbolo de renovación y limpieza en el mundo andino peruano. (Arroyo, 2014, p. 120) Barrionuevo menciona: “Entonces San Juan, dicen las leyendas, hace realidad sus sueños, multiplica sus ganados y vela junto a ellos todo el año, ahuyentando al zorro y a la comadreja como patrón de la pampa.” (Barrionuevo, s. f, p. 141). El testimonio es de la zona de Juli, región de Puno,

---

<sup>150</sup> Sarhua está ubicada en la provincia de Victor Fajardo, departamento de Ayacucho. La comunidad es conocida por las tablas pintadas.



ahí sobrevive la iglesia de San Juan Bautista o llamada también San Juan de Letrán<sup>151</sup>. San Juan Bautista es el patrón de ganado, de la pampa y sus animales, no solo de las ovejas, su relación con la producción de los animales es evidente, además acompaña al campesino, espanta al zorro y a la comadreja, animales perjudiciales para el ganadero.

-Santa Inés: abraza la ovejita (Inés significa Agnus: cordero) además es una niña de trece años, virgen y mártir, murió por la fe, al no querer ofrecer sacrificios y optar por permanecer fiel a Jesucristo. (Monreal y Tejada, 2000, p. 297) Normalmente aparece en los sanmarcos.

-San Marcos y San Lucas: se representan de manera parecida lo que los distingue es los elementos iconográficos, Lucas el león y Marcos el toro. Ambos aparecen con libros abiertos y pluma de escribir, además pueden estar escribiendo los evangelios (Monreal y Tejada, 2000, pp. 492-493), aunque en las cajas de imaginero suelen llevar palmas de martirio, que realmente son plumas. Según la tradición san Marcos se lo representa de mediana edad y barba redondeada. (Monreal y Tejada, 2000, p. 342)

-San Antonio de Padua: fraile franciscano, predicador y doctor de la Iglesia, seguidor de san Francisco de Asís. Viste hábito franciscano y ostenta como atributo: libro, Niño Jesús en brazos, pluma, lirio de pureza, llama de amor divino. (Monreal y Tejada, 2000, p. 193) Devoto y fiel se lo representa como un joven tonsurado, con un libro, un ramo de azucenas y el niño Jesús en brazos. Es proverbial el don de la palabra de san Antonio, se dice que aglutinaba multitudes, que lo esperaban para escuchar sus sermones, predicó por diversas ciudades italianas y francesas. (Schenone, 1992, p. 158) La Iglesia en el siglo XX le dio el título de Doctor Evangélico. Un evento en la historia de San Antonio es el denominado milagro de la mula o eucarístico, en la que mostró a una mula la sagrada forma, el animal se arrodilló ante la hostia, esto trajo como consecuencia la conversión del judío al cristianismo. (Didactalia) La presencia de san Antonio como santo patrón de las mulas, deriva de la tradición cristiana europea, y ha sido asimilada a los sanmarkos, san Antonio es el santo patrón de las mulas, aunque también lo puede ser de los caballos. Su culto se promueve con la contrarreforma católica como defensor de la fe, para frenar la amenaza de la iglesia protestante. Es el único santo común entre los sanmarcos y las cajas de imaginero de Chucuito. Su festividad se celebra el 13 de junio.

-Cristo está presente en las cajas de imaginero, es la cruz de las puertas, mansa ovejita en brazos de santa Inés y el cordero de Dios (Agnus Dei) que lleva san Juan Bautista. También aparece en brazos de san Antonio. Además, el toro y el león son animales asociados a Cristo,

---

<sup>151</sup> San Juan de Letrán es la primera basílica de la cristiandad, está dedicada a san Juan Bautista y a san Juan Evangelista.

Jesús es el león de Judá. Además, que el toro también es el Amaru en la mentalidad del campesino andino peruano.

#### 4.7 El verdadero sol y la Aurora

Para comprender a cabalidad que representan la figura de la Virgen de Copacabana y la vinculación solar de la cruz y de Cristo en los sanmarkos, hemos consultado diversas fuentes, de la literatura, la teología y la devoción americana. La Virgen de Candelaria sustituyó el culto tributado al dios Februo, en cuyas fiestas se llevaban candelas. San Agustín propició la sustitución y cristianización de la fiesta, quedando convertida en faro y luz de la cristiandad. (León, 1663, p. 12) Se menciona las *vera efigies*: pinturas, retablos o cajas de devoción, como:

Espejos de espejos, estos verdaderos retratos o veras efigies —sobre todo marianos— multiplicaban los rostros sagrados y acercaban el cielo a la tierra, a los templos y a las casas, pues para la devoción íntima y doméstica fueron realizados la mayoría de estos trampantojos a lo divino, como propuso calificarlos el profesor Pérez Sánchez<sup>152</sup>. (Rodríguez, 2009, p. 31)

La *vera efigie* multiplicaba el rostro o la pintura de la Virgen, así transcendía su santuario o el ámbito de la devoción privada, adquiriendo la característica de espejo de espejo, ya que la pintura o escultura era un espejo de la Virgen. La copia o reproducción de una imagen devocional daba un rostro a lo insondable y acercaba al devoto a lo sagrado. En las cajas de Chucuito es frecuente la presencia del Niño Jesús en su advocación de Salvador del Mundo, por ello relacionaremos las doctrinas y las obras pictóricas virreinales.

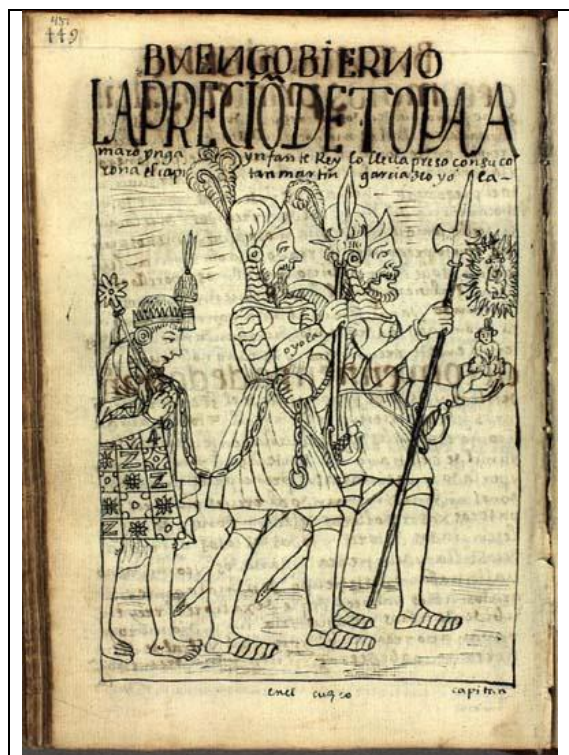
En el *Tercero Catecismo y Exposición de la doctrina cristiana por sermones para los predicadores de indios* (1586), en el sermón III <sup>153</sup> ratifica la misión de Jesús como Salvador del hombre, además manifiesta el destino del alma humana en el día del Juicio Final, la promesa de un cielo para los justos y el infierno para los réprobos. (1867, pp. 28-30) El cielo y el infierno aparecen en la imaginería cristiana al final de los tiempos, Dios es el salvador, el único camino y se explica la Trinidad. La misión de Jesucristo como Salvador se manifiesta en estas líneas: “Veis aquí, hermanos míos, el misterio de Jesucristo, y que es,

---

<sup>152</sup> Pérez Sánchez, 1992, pp. 139-15. Pérez Sánchez acuñó el término trampantojos a lo divino para las veras efigies pictóricas.

<sup>153</sup> Sermón III del *Tercero Catecismo* (1586), consultamos la edición de París de 1867.

que es verdadero Dios y verdadero hombre, Salvador de los hombres y Señor del mundo.” (1867, pp. 28-30)



**Fig. N° 314**

Dibujo 181. El capitán Martín García de Loyola lleva preso a Topa Amaro Ynga al Cuzco. Nueva coronica y buen gobierno, 449 [451]Guamán Poma de Ayala. Siglo XVII  
Fuente: Det Kongelige Bibliotek  
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/451/es/text/?pen=idp415456>

Por otro lado, Guaman Poma en la *Nueva coronica y buen gobierno*, dibujo N° 181, representa al capitán Martín García de Loyola llevando descalzo a Topa Amaro Inga, con las manos esposadas, y sujeto por una cadena de oro (f. 450 [452]) (**Fig. N° 314**). A su costado un capitán sostiene un ídolo pequeño semejante a un niño, sobre el ídolo, la misma figura irradiando un resplandor semejante al sol. La captura del joven inca rebelde don Felipe Tupac Amaru conocido como Tupac Amaru I, último inca de Vilcabamba en 1572 y su decapitación fue el fin de la insurgencia, míticamente dio nacimiento a Inkarri, el restaurador mesiánico del mundo indígena pre-cristiano. Pero, ¿es posible que el Punchao, que era una escultura de un ser antropomorfo de canon de tres a cuatro

cabezas, fuera sustituida por la imagen del Niño Jesús, el verdadero sol cristiano? Los dioses precristianos andinos eran de cuerpo pequeño, asemejaban niños, por ello es plausible la sustitución del dios solar Punchao por el Niño Jesús. Al respecto Ramón Mujica dice: “Que en la cofradía indígena del Nombre de Jesús se ataviará al Niño Dios como el verdadero Punchao inca, el «Sol del sol» o Salvador del Mundo, tiene sentido.” (Mujica, 2005, p. 106) El verdadero Punchao se refiere al sol espiritual, Cristo Punchao es la luz del día y la luz del



mundo, sol de sol. Sobre el Punchao<sup>154</sup>, Zudeima<sup>155</sup> menciona que era una escultura flanqueada por dos serpientes y dos felinos dorados, también de oro. (1974, p. 199)

La serpiente en la tradición católica es la imagen del maligno, pero en el Perú antiguo fue asociada a dioses del sol y el agua. Para Carrión el dios del sol era representado como una deidad antropomorfa, con nariz ornitomorfa y asociado al felino (jaguar), el buitre real y la serpiente. El dios solar estaba comúnmente representado como un guerrero con escudo y porrra, siendo frecuente su inclusión en las pacchas. (Carrión, 2005, p. 62), y este dios según la autora, también reside en las altas montañas siendo el que fertiliza la tierra. (Carrión, 2005, p. 20) Mujica afirma que la escultura del Niño Jesús, elaborada por Bernardo Bitti, apareció en 1610 vestido con ropajes neoincas, su devoción se había difundido en cien comunidades jesuitas, siendo la talla del Niño Jesús de Huanca la única que ha sobrevivido hasta nuestros días. (Mujica, 2008, p. 75)

De la antigua devoción promovida por los jesuitas, se sabe que han quedado vestigios, en *La Catedral de Ayaviri en el tiempo Estudio histórico y artístico de la Iglesia san Francisco de Asís de Ayaviri desde el siglo XVI a la actualidad*<sup>156</sup>, se consigna en el inventario de 1783:

Ytt. un bulto de Niño Jesus de pasta con su mundo en la mano izquierda de lo mismo, de una bara menos quatro dedos de largo, el que tiene una Mascapaycha [sic] de plata con su turbantito en la frente de plata y dos banderillas de lo mismo, con peso de seis onzs. y media, la Mascapaycha [sic] tiene un fluequito de seda carmesi, mas un unquito viejo de brocatillo

<sup>154</sup> El Punchao era la escultura de un niño, según otras versiones un disco solar, fue adorado en el Coricancha. Guaman Poma en el dibujo N° 181, titulado *El capitán Martín García de Loyola lleva preso a Topa Amaro Ynga al Cuzco*, pero rotulado por el cronista indígena como *APRECIÓN DE TOPA Amaro Ynga, ynfante rrey. Lo lleua preso con su corona el capitán Martín García de [L]Oyola*. Para Guaman Poma el inca rebelde frizaba los 15 años, por ello lo de infante rey. Topa Amaro Inga tenía en su poder “su dios del sol, oro fino y el idolo Uana Cauri...” (Guaman Poma, p. 450 [452]) Era un dios, no un idolo, materialmente de oro, color ritual del sol. Según Garcilaso estuvo en el Coricancha, y tenía las cenizas de los corazones de los gobernantes incas. Guaman Poma menciona que el obispo, los clérigos y nobles indígenas abogaron por el joven inca, el virrey Toledo lo mando ejecutar. Fue bautizado y condenado a ser decapitado. (Guaman Poma, p. 449-450 [451-452]) Su dios solar se refiere al Punchao, la deidad de la realeza inca, y el idolo Huanacaure es una montaña sagrada cusqueña. Aunque en la siguiente ilustración N° 182, se lee cerca a los nobles cuzqueños: “Ynga Uana Cauri, maytam rinqi? Sapra aucanchiccho mana huchayocta concayquita cuchon?” que es traducido como “[Inka Wana Qawri, ¿adónde te has ido? ¿Es que nuestro enemigo perverso te va a cortar el cuello a ti, que eres inocente?] / en el Cuzco/” (Guaman Poma, p. 451 [453]) Aquí se recalca la inocencia del inca, la injusticia cometida por el perverso enemigo que es el virrey Toledo, además se lo denominó Inca Huanacauri, identificándolo con la montaña sagrada real.

<sup>155</sup> Zudeima sintetiza ideas de Duviols en “Punchao, ídolo mayor del Coricancha. Historia y tipología”, afirmando que Duviols había identificado al Punchao en ceramios de la costa, el dios del sol era representado como un personaje flanqueado por pumas con un arco de serpiente sobre su cabeza. (Zudeima, 1974, p. 199) Es usual la presencia de un dios con pumas y serpientes en arco en la cerámica costera. Carrión considera que era un dios del agua.

<sup>156</sup> Viajamos en marzo del 2018 a Ayaviri en Puno, la catedral estaba cerrada por restauración, la localidad está a casi 4000 msm.

antiguo nacar forrado en vaso berde (sic) alistan qe. en las dos faldas de la delantera y trasera tiene una franxa de oro ordinaria, de ancho de un dedo a un corrido en cada lado. (APA: AYA/LF/1. F. 23r). (Zegarra, 2012, pp. 50-51)



**Fig. N° 315**  
*Uncu virreinal con tocapus (frente)*  
Museo Inca –Cusco. Siglo XVIII



**Fig. N° 316**  
*Uncu virreinal con tocapus (dorso). Detalle*  
Fuente: Archi-Archivo de Arte Peruano  
<http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/8004>

El ajuar litúrgico del Niño Jesús en su advocación de Salvador del Mundo estaba formado por: el pequeño uncu viejo, la mascapaicha de plata con fleco de seda rojo carmesí, el orbe, dos banderillas de plata y el turbantito, además otro uncu antiguo. Estos elementos sirvieron para el aderezo del Niño Jesús vestido como un Inca virreinal. La Iglesia san Francisco de Asís de Ayaviri en Puno pertenece actualmente a la prelatura de Ayaviri<sup>157</sup> es una antigua parroquia franciscana a 3907 msm. El carmesí es un rojo escarlata obtenido de la cochinilla, ese color es sumamentepreciado por su belleza y simbolismo. (Labán, 2017, p. 8) En un uncu neoinca (**Figs. N° 315, N° 316**) se ha presentado el orbe y a sus costados dos felinos, posiblemente parte del ajuar de un Niño Jesús. El uncu es virreinal, aparece también el corazón de Cristo, además se muestra los felinos del Punchao, los tocapus, signos heráldicos y dinásticos de la elite inca. (Mujica, 2005, p. 104) Recordemos que el dios solar el el Perú antiguo también estaba asociado a los felinos (Carrión,2005, p.62), igual que el Punchao. El

<sup>157</sup>Inicialmente perteneció a la diócesis de Cusco, luego en 1861 pasa a pertenecer a la recién creada diócesis de Puno, y en 1958, el Papa Pío XII crea la Prelatura Territorial de Ayaviri. La prelatura de Ayaviri es una de las más pobres del Perú del siglo XXI, sus fieles son en su mayoría analfabetos y en condición de pobreza y extrema pobreza, siendo el ingreso familiar per capita de 233.6. (Prelatura de Ayaviri)

uncu con tocapus parece un árbol (**Fig. N° 316 b**) repleto de flores y aves. La asociación árbol-luz-cruz-abundancia ha quedado en la mentalidad del poblador andino, aunque tiene elementos del culto a los apus, también se remite en las devociones europeas a árboles sagrados. Cristo fruto del árbol de la vida (cruz) se opone al demonio al cual vence. Además, Cristo es fruto del bello árbol que es María.

El sol era tenido como criador y hacedor, como Inti se relacionaba al cultivo de la papa, al pastoreo y la mita (Cock y Doyle, 1979, pp. 58,63) El Punchao era un dios solar, encarnaba el día, era reverenciado para propiciar una buena cosecha de maíz. Además, se consideraba que la “barba” dorada del maíz crece hacia el sol. (Cock y Doyle, 1979, pp. 65-66) También era: “el Señor del día y hacedor de la luz y del sol y estrellas y todas las demás cosas” (Mujica, 2004:104). Fue un dios creador, alimentaba las plantas (criador) y era fuente de la luz del día. (Laban, 2017, p. 6) El Punchao sería la energía del sol que vivifica la tierra y produce fruto, señor de la vida y fuente de la abundancia, por esta razón su sustitución por Cristo es posible. En el Perú el barroco es asumido por el discurso evangelizador, siendo Juan de Espinosa Medrano uno de sus más egregios cultores. Su auto sacramental en quechua titulado *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* nos da luces sobre el sentido de la iconografía mariana.

Hinam qanwan t'ika kani  
k'anchaptiykim sisachkani  
chiquan inti khuyawaspa  
wiquykiwan qarpawaspa  
chaymi qampan sumachkani.  
1204)

Así gracias a ti soy flor,  
florezco porque me alumbras  
cuando, verdadero Sol, me acaria  
y con tus lágrimas me riegas  
para ti me pongo hermosa. (vv. 1195-1204)

En este poema la flor es el alma, el verdadero sol es chiquan inti. Según Itier son cuatro ocasiones en las que en el auto sacramental se denomina así a Endimion (Cristo), “Cristo sería como el sol, porque iluminaría al mundo con su justicia y gracia”. (Itier, 2010, p. 19) El Salvador es el sol de Justicia, y otorga la gracia para la redención. La noción de verdadero sol se opone a la idolatría del sol corpóreo (Inti o Punchao). Autores como Ávila y Juan de Santa Cruz Pachacuti manifestaron que Cristo es el verdadero sol (Itier, 2010, nota 6). Si Proserpina es una flor, Endimión – Cristo es un picaflor. Proserpina encuentra dormido a Endimión, está recostado en la cruz, ella intenta despertarlo, transcribimos la traducción de Itier:

¿A ti te ha (sic) dicho que despiertes,  
lucero de la mañana, brillante Sol,



¿Picaflor del valle, de lucientes plumas? (Itier, 2010, p. 97)

Endimión dormido alude al mito griego, como personaje alegórico cristiano, Endimión-Cristo es llamado lucero de la mañana, brillante sol y picaflor de lucientes plumas, la idea de lo luminoso y brillante es reforzada, el lucero del alba es una estrella brillante, el sol irradia su luz, y el picaflor de plumas lucientes es por el brillo tornasolado de las plumas, es destellante cual sol. Por otro lado, si Cristo es el verdadero sol, María Santísima es la aurora de la mañana, epíteto asociado al amanecer, en un cántico a la Virgen de Copacabana se dice:

Si hasta el cielo María  
Aurora de la mañana,  
Hasta el cielo madre mía  
Reina de Copacabana (Pareja, 1920, p. 53)

El devoto se despide de la Virgen apenado y afligido, indicando que si no regresa al santuario de Copacabana a verla, la encontrará en el cielo y la denomina aurora de la mañana. La vinculación de la Virgen de Copacabana con la Aurora es parte del discurso evangélico del siglo XVII y resulta de la retórica cristiana y de la literatura del Siglo de Oro español. Calderón de la Barca (1672) en *La Aurora en Copacabana*<sup>158</sup>, narra los amores de Yupanqui y Guacolda, ella debía ser sacrificada por orden de la Idolatría y del inca Huáscar. Yupanqui desafía al Inca y huye a su pueblo de Copacabana llevando a Guacolda, cuando están siendo atacados por el Inca piden protección a la cruz de los españoles y a la Virgen, siendo salvados. Los personajes más representativos son: Yupanguí. (Francisco Tito Yupanqui, al inicio general de Huáscar); Guacolda (sacerdotisa y amada de Yupanquí); La idolatría con traje de india, vestida de negro, con estrellas, plumas y bengala (Calderón de la Barca, 1801, p. 9); el traje de india indica su filiación americana, las plumas son un signo relacionado a los naturales, importantísimo del ajuar ritual sagrado americano, ahora transformado en las galas de la idolatría personificada. Los indios, engañados por ella, adoran una sombra vana, una ilusión. (Calderón de la Barca, 1801, p. 36).

El trono de la gentilidad que antes era Copacabana, ahora era territorio de la Iglesia, donde otrora los indios eran engañados por la idolatría, la Corona Española introdujo la fe mediante la evangelización como una nueva guerra santa. Además, el milagro del Sunturhuasi se fusiona con la visión de la Virgen de Copacabana, Yupanqui observa a la Madre divina con

---

<sup>158</sup> Esta obra es una comedia que sigue la estructura de un auto sacramental, pero situado en el Perú. Consta de tres episodios, llegada de los españoles, conquista y la invención de la talla de la Virgen de Copacabana. La Virgen del Sunturhuasi aparece en el relato.

el Niño en brazos que socorre a los españoles, aparece como la Mujer vestida de sol, con la luna en sus plantas. El parlamento de Yupanqui dice:

quién vio que nazca  
 mejor Sol á media noche,  
 á quien con luzes (sic) mas (sic) claras,  
 Hijo de mejor Aurora,  
 mejores paxaros (sic) cantan? (Calderón de la Barca 1801:26)

El mejor sol de medianoche es Cristo, la mejor aurora la Virgen, ambos reconocidos por Yupanqui. La medianoche sería la oscuridad total, el hombre perdido por el pecado y la idolatría, de la oscuridad surge la luz más clara, el verdadero sol, Cristo. Yupanguí, llamado Francisco, es el escultor de la imagen de la Virgen, la cual asienta su trono en Copacabana, siendo vencida la idolatría y dejando sus dominios. La luz del cirio de la Candelaria aleja las sombras de la idolatría, y llega la conversión de los naturales. (Calderón de la Barca, 1801, p. 51) El discurso mariano calderoniano muestra a la Virgen de Copacabana como la luz de la Cristiandad en tierras peruanas, la Aurora del verdadero sol, Cristo.

## Capítulo V

### Sobre la obra de arte, la creación artística, el prototipo y el arte tradicional

#### 5.1 Sobre la obra de arte, el artista, el arte popular y el arte tradicional

Santa Cruz se pregunta ¿existe creación en el arte popular? Y la respuesta es afirmativa, además indica que la obra de arte popular es un artefacto con una intención artística. (Santa Cruz, 2003, p. 26). Hopkins (2019) considera que un objeto de arte es una creación individual o grupal, que responde a las necesidades de sus destinatarios. Asimismo, a lo largo de los siglos las obras artísticas tienen un balance entre su valor artístico y su utilidad, aunque los artistas que las crearon las dotaron de características que superan su función. La intención, que se entiende por las características que buscan alcanzar la perfección, es lo que transforma el objeto de arte en obra de arte. (Hopkins, 2019, p.109-110) La autora dice: “Es la intención, precisamente esas características de expresión a las que se aspiraba en cada momento histórico, la que transforma el objeto en obra de arte.” (Hopkins, 2019, p. 313) Hopkins estudia el objeto arqueológico como obra de arte, en nuestro caso el objeto de arte popular como obra de arte. Siguiendo las ideas de Muelle, considera que el estilo es la expresión personal y de un pueblo, basado en convenciones. Además, el prototipo es un modelo ideal, expresión de la voluntad de crear algo de manera específica. (Hopkins, 2019, p.144) Este concepto relaciona el prototipo con la voluntad de forma o voluntad artística propuesto por Riegl,

La voluntad artística plástica regula la relación del hombre con la manifestación sensiblemente perceptible de las cosas: en ella se expresa el modo y manera en que el hombre en cada caso quiere ver conformados o coloreados los objetos...Pero el hombre no es solo un ser (pasivo) que percibe sensorialmente, sino que es un ser con deseos (activo) que quiere, por tanto, interpretar el mundo de manera en que resulta más abierto y conforme a sus deseos (variando según pueblo, lugar y época) El carácter de esta voluntad se engloba en lo que llamamos la respectiva cosmovisión... (Riegl, 1992, p. 307-308)

El concepto de *Kunstwollen*, que se suele traducir como voluntad artística, voluntad de forma y volición artística, está ligado a la percepción humana. La voluntad artística expresado en las artes plásticas se relaciona con la forma y el color, condiciona la percepción del hombre y su modo de representar, pero se articula con una interpretación del mundo y



con la cosmovisión particular de un pueblo en un contexto determinado. El ser humano comprende, percibe y representa en concordancia a la voluntad de forma o artística. El concepto de voluntad artística propuesto por Riegl es importante porque describe la creación artística como “sentir y querer” y no solamente como habilidad técnica. Además, se considera inadecuado juzgar un arte según los gustos y la voluntad artística de otra época. (Plazaola, 2015, p. 53) Asimismo, Panofsky interpreta el concepto:

Art history as a discipline of interpretation aiming to understand *Kunstwollen* is the result of a deep interconnection of art theory with purely empirical art history and must be constructed itself from the results of both. It demonstrates the relations between the sensible qualities of artworks and the artistic problems that are assumed by art history as a pure science of things, doing so explicitly and systematically and thus focusing no longer on a historical reality but on the relation between the formulation of a problem and its solution, which finds its expression in a historical reality. (Panofsky, 2008, p. 68) <sup>159</sup>

Así, el concepto de *Kunstwollen* debe ser entendido en relación a la teoría y la historia del arte, considerando las cualidades estéticas de la obra de arte y sus problemas artísticos y no como un determinismo sociológico o histórico. El artista resuelve problemas artísticos y estéticos cuando decide el color, la forma, la proporción, el ritmo, y dado que toda forma es percibida por su creador y por sus destinatarios, también refleja una cosmovisión o comprensión del mundo que se expresa en consonancia a las condiciones de una época. Panofsky afirma:

The interpretation most frequently suggested by the usual meaning of the word "intention" (just as by the word "volition") is the one pertaining to the artist's psychology. Such an interpretation regards artistic intention and volition as psychological acts of the historically comprehensible "artist." This view cannot possibly be correct, even if in other cases artistic intention or artistic volition do have an objective content which touches the essentials of what is expressed by art [...] Since the processes which take place in the artist's psyche are, of necessity, not susceptible to objective study, two possibilities present themselves. The first is that we can determine the artist's real psychological intentions only on the basis of the works before us-and these works for their part can only be explained by these intentions (Panofsky, 1981, p. 21) <sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> La historia del arte como disciplina de la interpretación apunta a comprender *Kunstwollen* como el resultado de una profunda interconexión de la teoría del arte solamente con la historia del arte empírico y debe ser construido desde sí mismo a partir de los resultados de ambos. Esto demuestra las relaciones entre las cualidades sensibles de los trabajos de arte y los problemas artísticos que han sido asumidos por la historia del arte como una ciencia pura de las cosas, haciéndolas explícitas y sistemáticas, dejando el enfoque de la realidad histórica por la relación entre la formulación de un problema y su solución, que encuentra su expresión en una realidad histórica (2008, p. 68) (Traducción ALS)

<sup>160</sup> La interpretación más frecuente sugerida por el uso habitual del significado de la palabra “intención” (así como la palabra “voluntad”) es la única apropiada a la psicología del artista. Como una interpretación sobre la intención artística y voluntad como actos psicológicos históricamente comprensibles del “artista”. Esta vista

Panofsky analiza dos términos utilizados en ocasiones como sinónimos: intención y voluntad o volición artística, considerándolos relacionados a la psicología del artista. Para el autor no serían posibles de estudio, ya que podrían conducir a error, porque no se puede determinar la psique del artista, solo analizar el objeto u obra de arte para determinar sus intenciones. Esto es importante porque en los casos que no se conoce a los artistas, es la obra de arte la que nos aproxima a las intenciones artísticas de su creador. Al aproximarnos a una obra de arte tradicional o popular debemos comprenderla según la intención artística del imaginero considerando las formas y convenciones que conformaban su repertorio figurativo que son expresión de la voluntad artística de su época, su región y su pueblo. Plazaola menciona que la voluntad artística es compartida por un grupo de individuos, esta voluntad supraindividual está sobre la voluntad particular. Cuando cambia un estilo es en virtud al cambio de la voluntad artística y los ideales estéticos de sus creadores (Plazaola, 2015, p. 49-51)

Los imagineros andinos ligados a un estilo o modo de representar semejante, compartían una misma voluntad artística, el prototipo era la cabal expresión de la voluntad de forma que se trasmitía por generaciones. Si el imaginero o artista andino realiza una obra con intención artística, y tiene una manera propia de interpretar el uso de los elementos formales, como las convenciones canónicas europeas, la proporción, la armonía, y el ritmo visual, entonces puede considerarse obra de arte. Cada caja de imaginero puede ser similar a otra, pero se reconoce el sello personal de su hacedor, en el marco del modo de representación de una época y sus posibilidades. Las cajas de imaginero son realizadas con intención estética, sus formas y convenciones responden a las necesidades agropastoriles, rituales y sagradas del campesinado, la armonía de sus formas está unida a la función. Forma, función y significado, son trabajadas de manera segura y con intención por el imaginero. Barriga Tello, en la línea que Pacht (1989) considera que un objeto realizado con intención artística es producido en un contexto histórico y está “vinculado a los modos de representación, a las maneras de ver y de pensar que configuraron el imaginario de la época.” (Barriga, 2010, p. 58) El imaginario de una época está aunado a prácticas religiosas y simbólicas que se expresan en el arte y su

---

posiblemente no es la correcta, incluso si en otros casos la intención artística o “volición” artística tiene un contenido objetivo el cual toca los esenciales de lo que es expresado como arte. [...] Desde que los procesos que toman lugar en la psique del artista son, de necesidad, no susceptibles al objeto de estudio, se presentan dos posibilidades. La primera es que podemos determinar la intención psicológica real del artista solo basados en el trabajo ante nosotros y estos trabajos por sí mismos explican estas intenciones (1981, p. 21) (Traducción ALS)

forma de representación, considerando los materiales disponibles y al conocimiento de técnicas que son posibles en un determinado contexto.

Al referirse al estilo, Wölfflin menciona como susceptible de expresarse de tres maneras “individual, nacional y de época, hemos aclarado los fines o propósitos de una historia del Arte que se enfoca en primera línea al estilo como expresión: expresión de una época y de una sentimentalidad nacional.” (Wölfflin,1952, p.13) Los modos de representación se relacionan a una época, y algunos elementos solo son posibles en un tiempo determinado, la representación esta aunada a la forma de observar, así el artista tiene “determinadas posibilidades “ópticas” a las que se encuentra vinculado.” (Wölfflin,1952, p. 15) La percepción visual se relaciona con la observación, pero también con los modos de ver y se ancla en una tradición y en sus posibilidades formales y estilísticas. Goodman afirma que los modos de representación aceptados en una época son los que configuran el entendimiento de una obra, un cuadro realizado bajo el sistema imperante de representación es comprendido, pero no porque exista parecido entre el cuadro y el objeto, sino porque el espectador reconoce los códigos, así el realismo es también una convención. “La representación realista, en suma, no depende de la imitación, ni de la ilusión, ni tampoco de la información, sino de la inculcación”. (Goodman, 2010, p.48) Gombrich al referirse a la tesis de Goodman señala: “El realismo, dice, es relativo. Si una antigua representación egipcia no nos parece realista es porque no hemos aprendido a leerla.” (Goodman, 2010, p. 262) Queda claro que los modos de representación están unidos a una época, sus formas y modos de hacer estuvieron destinados a una cultura y una sociedad. La inculcación determina entonces su reconocimiento como realista, no su grado de realismo o el naturalismo, y el aprendizaje de los símbolos, signos y códigos visuales que maneja una cultura.

Bauer considera que, desde la estética, la obra de arte presenta algunos elementos formales como: proporción, ritmo, belleza y armonía, entendiendo que estos conceptos han cambiado a lo largo de la historia. Desde que Cennini ensalzó la pintura sobre la artesanía y la encumbró al rango de la poesía, las artes plásticas se convirtieron en arte y se separaron de la artesanía. Alberti, el arquitecto y humanista del Quattrocento la incluye en las artes liberales. Desde esa época el arte ha sido casi sinónimo de pintura (Bauer, 1983, p. 15-16) El autor aborda el problema del arte en el siglo XX, cuando un objeto cotidiano se convierte en obra de arte por decisión del artista (Bauer, 1983, p. 18), ¿tiene belleza y proporción el

ready made?, acaso su concepto se antepone a su materialidad, estas cuestiones no las abordaremos, pero queda claro que la obra de arte contemporánea y moderna han cambiado la visión del renacimiento o del siglo XVIII. Cada época asigna valores a las obras de arte, así la materialidad, los elementos formales y la intención del artista la configuran, aunque el término artista y arte no existieran en sociedades antiguas o premodernas.

Shiner menciona que en el Renacimiento no existía la idea moderna del artista, pero comienza a darse un marcado aprecio por las obras plásticas y sus artífices. En la obra de Vasari traducida como *Vidas de los artistas*, cuando era *Vida de los pintores, escultores y arquitectos más excelentes*, se refiere a Miguel Ángel como artífice, que se traduce ahora como artista. (Shiner, 2004, p. 73) Al revisar la portada del libro esta dice: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), su traducción es: *Las vidas de los mas excelentes pintores, escultores y arquitectos*. También en la sección dedicada a la vida de Rafael Sanzio utiliza el término *artefici* para referirse a los pintores. (Vasari, 1568, Terza parte, p. 65) Igualmente en un índice dice “tavola delle vite degli artefici” (Vasari, 1568, Prima e seconda parte, s/p.) Entre los *artefici* o artífices están reputados pintores italianos como Cimabue y Sandro Botticelli, también escultores como Luca della Robbia, y afamados arquitectos como Leon Battista Alberti. En la Antigüedad, el Medioevo y el Renacimiento, no existía el concepto moderno de arte, ni de artistas. En la época medieval se distinguió las artes liberales: Quadrivium y Trivium, y las artes serviles o artes mecánicas que implicaban esfuerzo físico y trabajo manual. El pintor, el picapedrero, el ceramista eran considerados artífices y asumían encargos junto a su taller. Se reconocía su valía, sus cualidades para componer, discriminar, imaginar y su criterio, así como su habilidad técnica, aunque se lo consideraba un hacedor, no un creador, porque solo existía un creador que era Dios. (Shiner, 2004, p. 60-61) Apoyándose en la lucha de clases y al marxismo para su análisis, Torres señala que con el Renacimiento se inicia la distinción entre arte y artesanía, empiezan a surgir los conceptos de arte, obra de arte y artista, ligados al triunfo del capitalismo y la burguesía, y se distinguió entre arte culto o burgués y arte popular o del pueblo. Asimismo, que el arte occidental es una mercancía y objeto de prestigio social, al cual se le asigna cualidades como la originalidad y la innovación, mientras que al arte popular se lo considera carente de creatividad y originalidad, tendientes a conservar sus códigos, siendo una expresión de los modos de pensamiento y sentimiento de un grupo social. (Torres, 1985, pp.19-21)



Shiner menciona que el artesano/artista hasta el siglo XVIII debía tener una amalgama de genio y convención, elementos nuevos, e imitación y libertad. Durante este siglo se convierte al artista en un genio creador, dotado de imaginación e inspiración, y el artesano queda relegado al trabajo manual, tendiente a seguir reglas, convenciones, cuya obra tiene carácter imitativo y de servicio. (Shiner, 2004, p. 164) El artista virreinal o imaginero seguía convenciones, imitaba o copiaba estampas, tenía un taller, podían realizar innovaciones, pero mantenía un legado y era tributario de tradiciones artísticas anteriores, en esta línea el imaginero republicano realizaba una obra devocional con rezagos virreinales, conservando varias de las convenciones impuestas por los talleres virreinales. Gombrich menciona que, a lo largo de la historia del arte, no era un requisito la originalidad, ni que un maestro medieval o bizantino no fueran reconocidos porque debían crear nuevos modos de representar. (Gombrich, 1999, p. 163) El criterio de originalidad como cualidad del artista es una construcción moderna. Harris (2001) menciona que los antropólogos consideran artistas a los artesanos que demuestran habilidad y oficio, en muchas sociedades el virtuosismo técnico es un don divino otorgado solo a pocos individuos. El autor otorga importancia a la relación entre el juego y el arte, ello se enlaza con la intención artística porque una obra de arte comunica a través de formas y colores, y para transmitir un mensaje debe seleccionar, combinar y utilizar los códigos de la cultura. La originalidad total no es posible, porque existe un repertorio formal, una acción lúdica y la selección de formas preexistentes en combinaciones o composiciones originales o nuevas determinadas por el artista, solo en el arte occidental moderno se ha llegado a la originalidad total y la ruptura con la tradición artística anterior. (Harris, 2001, pp. 394-395) La mayoría de culturas a lo largo de la historia han conservado formas y estilos, el mantenimiento del repertorio formal y estilístico permite que sean adecuadamente comprendido en su cultura. (Harris, 2001, p. 408)

Además, la tradición es parte de la cultura viva, se trasmite o entrega (tradere) y se recibe, pero no está muerta o es un fósil artístico (Díaz, 2017, p. 13). Aunque su repertorio formal o sus modos de representación sean anacrónicos, están plenos de vida, fueron aceptados y comprendidos en su cultura, expresan el sentir de un pueblo y la intención artística del imaginero andino, que asume su tradición, su repertorio formal, los códigos, convenciones de su época, y selecciona, adecua y organiza según la tradición, sin embargo ésta pasa por el tamiz de su sentir y personalidad. Burckhardt (1972) considera que la creación artística no está reñida con la convención:

En un arte plástica, ¿cómo concuerda la tradición con la libertad creadora, sin la cual el arte no es el arte? Por la tradición, el artista dispone de un conjunto de modelos o formas típicas que combinará o adaptará según las circunstancias, o más exactamente, según el fin particular de la obra. Al adaptar, crea, pero esa creación obedece a ciertas leyes: las formas-modelos son como los elementos de un lenguaje que posee su gramática y sintaxis; la maestría del arte es poder expresarse libremente, obedeciendo a las reglas del lenguaje; o mejor dicho: es poder expresarse libremente gracias a los recursos del lenguaje. (Burckhardt 1972, s.p)

Existen formas y motivos en la tradición, el lenguaje de las artes plásticas tiene una gramática y sintaxis compartida por los artistas, para una obra eligirá de un universo de modelos o prototipos. La selección y la adecuación de las formas en nuevas obras es creación artística, existe una discriminación, una intención artística y unas reglas que debe mantener, pero puede crear en los límites de la tradición. Los modos de representar pueden durar siglos y cambian lentamente, aunque en ocasiones se ignoren los autores se reconocen los estilos, las escuelas y las tradiciones artísticas por el manejo formal, estético, plástico y compositivo. Por otro lado, las técnicas y materiales no necesariamente suponen una distinción clara entre arte y artesanía, así un objeto de arte popular, una obra de arte y una artesanía podrían usar la misma técnica y los mismos materiales. Entonces, si material y técnicamente pueden ser similares ¿que los distinguiría? Torres (1985) considera que es la sociedad quien asigna que será arte, arte popular y artesanía. Además, el prototipo del arte popular procede en muchos casos del arte, y la invariabilidad o supuesta falta de creatividad individual no es por carencia de inventiva, sino es generada por los destinatarios o grupo social. (Torres, 1985, p.22) Dado que las sociedades agrarias y pastoriles son conservadoras de costumbres y mantienen una idiosincrasia basada en ritos y tradiciones agropastoriles. El arte popular tradicional del siglo XIX, hereda formas, técnicas y materiales del arte virreinal, como es el uso de la pasta de maguey, el pan de oro u plata que se observa en varias obras del novecientos.

## **5.2 Sobre el arte sagrado, el arte tradicional, el prototipo y las cajas de imaginero**

Algunos autores como Coomaraswamy (1938) y Burckhardt (1947), consideran que el arte sagrado presenta características que lo diferencian del arte profano, no solo es la invariabilidad formal o prototipo, sino por su carácter tradicional. Mendizábal se refiere a los imagineros ayacuchanos de la década de 1940 como artistas tradicionales (Mendizábal, 2003, p.165), según el autor se lo distingue del artesano en su comunidad (p. 38) Asimismo, considera que los ideales de belleza son barrocos transmitidos por la imaginería cristiana, su gusto es del siglo XVIII. Los artistas tradicionales representan la naturaleza en base a patrones y su juicio de gusto está condicionado por estos patrones. Los patrones estéticos

propios de una cultura son las formas de las imágenes arquetípicas (Mendizábal, 2003, p. 38) Coomaraswamy afirma que existen similitudes entre el arte románico, el arte bizantino, el griego arcaico y el arte asiático (1942, p.6), y considera como arte tradicional al arte europeo medieval, al arte folclórico y el arte primitivo ([1938/1942], p.3) En esta línea, Amador sintetiza algunas ideas de Coomaraswamy: las artes tradicionales existen relacionadas a lo mítico y lo ritual que conforman lo sagrado en una cultura, no existe diferencia entre artes menores y mayores, el arte tradicional unifica en un mismo objeto lo simbólico, utilitario, ritual y estético en una amalgama perfecta, sin oposiciones. (Amador, 2006, p. 28) Asimismo, considera que la vida es comprendida en una dimensión sagrada, así casi todos los aspectos cotidianos tienen una carga religiosa, y los objetos un sentido simbólico. (Amador, 2006, p. 31) Según Torres el arte popular es una explicación social del mundo y un objeto ritual religioso. (Torres, 1995, p.22) Al ser una explicación del mundo su dimensión cultural y simbólica es rica y plena de significado. Y no puede ser una mera copia o repetición de elementos.

Considerando que el objeto de arte popular mantiene elementos virreinales en el siglo XIX, nos parece importante considerar lo siguiente: “Para expresarse, América utilizó los códigos occidentales impuestos oficialmente y extendidos en todo su territorio, pero mantuvo un proceso de conciliación con los de las culturas ancestrales, profundamente arraigadas en las poblaciones.” (Barriga Tello, 2010, p. 58) Esto se expresa en el arte popular del siglo XIX, las cajas de imaginero presentan los códigos occidentales, sus convenciones plásticas y la iconografía de la evangelización, pero es conciliadora con tradiciones ancestrales y prácticas pre cristianas. Burckhardt considera que las artes tradicionales repiten prototipos, puede parecer que existe una simplicidad en los procedimientos y monotonía en el método de los artistas tradicionales, pero ello, tiene una razón de ser, la aparente simplicidad y la repetición están unidas a su comprensión del mundo y su cosmovisión. (Burckhardt, 1947, p.11) Es un falso arte ingenuo, dado que la forma o el prototipo es invariable, pues encierra un rico simbolismo. Para ilustrarlo indica que un músico con un instrumento de dos cuerdas, considera que añadir una tercera sería una herejía, las cuerdas hombre y mujer se relacionan a un mito musulmán sobre la creación del ser humano. Por lo tanto, solo pueden existir dos cuerdas. (Burckhardt, 2000, p. 7) Boix asevera que el arte sagrado y tradicionalista rechaza la copia de los fenómenos o formas accidentales, aunque sean bellas, ya que no representan los arquetipos. Asimismo, la autora considera que Schuon

y los miembros de la escuela tradicionalista rechazaban el ilusionismo, teniendo similitudes con el pensamiento de Platón (Boix, 2008, p. 106).

En su análisis de las teorías platónicas sobre el arte, Tatarkiewicz afirma que Platón considera que las artes que producen imágenes pueden ser de dos tipos: las que imitan de acuerdo a la proporción y el color; y las ilusionistas, estas últimas serían artes del engaño, porque el artesano crea formas bellas basándose en proporciones inexistentes. Por ello, rechaza el carácter ilusionista del arte de su época. Además, Platón le confiere al arte una utilidad moral o formación del carácter y una justedad o veracidad de acorde a las leyes del cosmos, estas leyes se relacionan con la proporción, las matemáticas y la disposición adecuada de los elementos. Un ejemplo de arte verdadero sería el arte egipcio y el arte arcaico griego. (Tatarkiewicz, 2007, p. 129-131) Esto lo sintetiza Tatarkiewicz,

Platón exige del arte dos cosas: que construya sus obras de acuerdo con las leyes del cosmos, y que dé forma a los caracteres según la Idea del bien. Respectivamente a las exigencias existen para Platón dos y nada más que dos criterios de buen arte: el de la justedad (orthotes) y el de la utilidad. (Tatarkiewicz, 2007, p.131)

La utilidad como formadora del carácter se relaciona con el concepto del bien, así la utilidad moral es lo bueno. En el *Timeo* de Platón se consigna “Todo lo bueno es bello y lo bello no carece de proporción.” (Platón en Tatarkiewicz, 2007, p. 135.) La belleza y la bondad se relacionan con la proporción, elemento presente en el arte sagrado, como es el arte medieval y el arte tradicional del siglo XIX. Al revisar los postulados que debe tener el arte sacro es evidente que las formas y convenciones son dos elementos fundamentales del arte religioso sagrado, y no solo si representan una narración religiosa, porque el arte sagrado utiliza un modo de hacer diferente del profano. (Burckhardt, 2000, s.p) Las cajas de imaginero mantienen las convenciones medievales del arte sacro, como el uso del rectángulo áureo y la ley del marco. Las formas anacrónicas de corte medieval y la temática piadosa heredada del barroco son tamizadas por la sensibilidad del imaginero andino, es un arte auténtico, no una copia provinciana del arte medieval o del barroco europeo. Su carácter de arte campesino o su vinculación con lo folk es una clasificación ligada a lo antropológico, el imaginero o artista andino es un creador que pudo transmutar la materia inerte de los pigmentos, el agave, y las pinturas en iconos o imágenes cristianas destinadas a la piedad e idiosincrasia del poblador de las serranías peruanas. Asimismo, su obra mantiene las convenciones, los prototipos, las formas y la tradición de generaciones. La aparente ingenuidad es resultado del uso de la adaptación al marco, de la simetría dinámica y el



rectángulo áureo o el rectángulo cordobés y no de la falta de pericia en captar las formas naturales. La intención del imaginero medieval y del imaginero andino no se preocupa en captar las formas del mundo, ni representar el realismo, su intención es representar el mundo sagrado y aludir simbólicamente a su entorno, no las convenciones de la representación figurativa académica del siglo XIX.

Gombrich afirma respecto a los artistas medievales, que “El verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió transmitir la idea de lo sobrenatural.” (Gombrich. 1999, p.183) De manera similar, el imaginero andino se aleja del naturalismo para representar la idea de lo sagrado. Tatarkiewicz define el prototipo en su análisis del arte bizantino: “Los íconos no habían de representar figuras temporales, sino sus prototipos.” (Tatarkiewicz, 2007, p. 40) La imagen sagrada del icono no tenía formas accidentales o representaba al ser humano, sino la idea o esencia de lo sagrado. El santo podía ser representado con posturas y proporciones no naturales, y el fondo dorado de los iconos acentuaba la desmaterialización de la obra. El arte bizantino no buscaba la representación realista, sino la esencia o idea divina, que se expresaba en los colores y formas invariables que remitían a un prototipo eterno. (Tatarkiewicz, 2007, p. 40-41) El prototipo o modelo ideal se expresa en formas y colores, no se consideraba un amaneramiento formal, falta de pericia o inventiva del artista, sino la expresión cabal del prototipo divino. Tatarkiewicz menciona que Juan Damasceno<sup>161</sup> justificaba la dulcísima tributada a las imágenes porque el icono remitía al prototipo, es decir a Dios. (2007, p.44)

Los tiempos históricos no siempre corresponden a los estilos, los imagineros andinos del siglo XIX en sus formas de representar estaban más cercanos al medioevo, con la iconografía y ornamentos del arte barroco que les da el ropaje formal, pero las tradiciones medievales configuran la estructura o trama interna y condicionan las proporciones de las figuras. El prototipo de los cajones sanmarkos surge posiblemente a fines del siglo XVIII o inicios del siglo XIX, ligado al taller virreinal y se perpetúa por generaciones hasta inicios del siglo XX. Aunque aclaramos que existieron variaciones del prototipo primigenio, generándose diversos prototipos o modos de representar lo sagrado a lo largo del siglo XIX e inicios del XX. Stastny menciona que el arte popular es tradicional con tendencia a la repetición, pudiendo variar con el tiempo. Manteniendo antiguos prototipos, también es capaz de

---

<sup>161</sup> San Juan Damasceno fue doctor de la iglesia ortodoxa, ferreo defensor del culto a las imágenes.

transformarse. (Stastny, 1981, p. 45) Asimismo, la obra de arte popular es la versión mejorada de un prototipo compartido por creadores y reconocido por los espectadores. Las obras son una expresión colectiva que aúna la tradición y las convenciones que permiten su lectura y decodificación, imbuidas de un halito sagrado, mágico, mítico, y son un arte verdadero. (Stastny, 1981, pp.50, 52)

Castrillón considera “Aunque el prototipo haya sido inventado por un solo hombre, es un producto elaborado, modificado y desarrollado por generaciones de hombres que lo han convertido en un producto anónimo”. (Castrillón, 2001, pp. 149-150) El prototipo lleva el sentir de una época, fue forjado por generaciones, es un producto cultural que encierra en sus formas y técnicas la esencia de un grupo humano, de un tiempo.

Las cajas de imaginero de Chucuito presentan un repertorio formal y ornamental ligado al culto a la Virgen de Copacabana, sus estampas y vera efigies pictóricas extendieron su devoción a lugares distantes de América y Europa. Varios modelos de las cajas de imaginero chucuiteñas surgen en el epígono virreinal con reminiscencias y prestamos de los talleres cusqueños y altoandinos, siendo los altares o retablos portátiles virreinales sus primigenios prototipos, conservando su iconografía y elementos formales. En las cajas de imaginero de Chucuito se repiten las mismas formas, en diversas combinaciones, su apariencia formal guarda parecido al icono medieval y a las pinturas de la escuela cusqueña, su invariabilidad se vincula con su conexión con lo sagrado. La Virgen de Copacabana generalmente aparece dentro de elementos sacralizantes: mandorla, altar, candelabros, floreros, ángeles y querubines. Ella aparece bajo doselete o arco, con traje y cabellos cuajado de flores. Su representación puede tener elementos formales de su culto en el siglo XIX, aunque evidencia elementos barrocos andinos. Estas cajitas de devoción son *vera efigies*, trasunto del mundo sagrado, por ejemplo: el color amarillo y la forma de la caja generalmente en arco de medio punto o escarzano, encierra un rico simbolismo mariano, el color amarillo de las cajas se vincula al dorado o pan de oro que confiere al retablito una atmosfera atemporal, que recuerda al icono bizantino. El imaginero andino es un artista del arte sagrado, no necesita innovar o romper con la tradición, sino mantener, seleccionar las formas y convenciones a utilizar.

En los cajones sanmarkos se representa acciones humanas ritualizadas, de corte invariable y convencional que se acomodan al marco impuesto por el cajón. La inclusión de personajes

humanos aparentemente profanos, como el patrón, la cantora de harawi, o el hombre que marca a una res, forman unidad con los santos patronos. Así, lo humano se convierte en sagrado, no es solo un evento o ritual agropastoril, sino un modelo o paradigma de dicho evento. Considerando ello nos remitimos a Mendizábal, que menciona que en Chumbivilcas se consideraba que Santiago ordenaba a san Juan Bautista y a los evangelistas Marcos y Lucas. Además, las santas Marta y Elena eran ordeñadoras celestiales. (Mendizábal, 2003, p. 161) Los santos ejercen un oficio agroganadero igual a los seres humanos, y existe una jerarquía entre ellos.



**Fig. N° 317**

*San Lucas.* Anónimo cusqueño siglo XVIII. Museo Nacional de Antropología e historia

Fotografía Cristina Cabrera. Tomado de ARCA:

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/9888>

En la pintura de la (**Fig. N° 317**), se observa que los santos patronos participan de una herranza en el campo, siendo un santo (¿San Lucas?) quien realiza la marcación del ganado, mientras otro escribe en un pergamino, ambas acciones se relacionan a la reunión en el campo y la herranza, eventos representados en el cajón sanmarkos. La presencia de santos patronos refuerza el carácter sagrado de la herranza, igual la bebida que es parte del ritual. Aparecen personajes como: el

amansador de toros que según el testimonio de don Jesús Palomino a Mendizábal, es san Isidro Labrador (Mendizábal, 2003, p.134) También se visualiza al hombre que coge con un lazo la res y la mujer con el cántaro de chicha (en los sanmarkos se considera la esposa del hacendado). La representación de la pintura posiblemente tuvo su correlato en la tradición oral de los siglos XVIII y XIX, elementos que podemos de alguna manera inferir por los testimonios del siglo XX. Arguedas consideró que en la herranza del área chanka y su zona de influencia en la región cusqueña de Chumbivilcas, se habían conservado rituales y juegos

mágicos que no se encontraban en otras zonas, como en el valle del Mantaro. (Arguedas, 1958, p. 156) En un harawi cantado en la herranza se dice:

María toca la tinya  
 Marcos toca la corneta  
 para contar todos los animales,  
 los corderillos del cerro  
 quizá se han perdido  
 por falta de agasajo  
 para los pastores.  
 (González y Carrasco, 2004, p.113)

El harawi atribuye a la Virgen el rol de la mujer que toca la tinya y san Marcos es el tocador de la corneta andina, ambos músicos de la herranza, lo que muestra la importancia de la música dentro de la dimensión sagrada. La Virgen aparece en algunos cajones sanmarkos, y la letra menciona la idea del agasajo a los pastores, evento que sabemos que ocurría en la herranza. El agasajo al pastor se da en la fiesta y se lo despide con obsequios. (Mendizábal, 2003, p. 146) En el testimonio del “escultor”<sup>162</sup> Joaquín López se menciona:

En, el piso bajo se representan “Las Pasiones”, de la siguiente manera: “El Patrón (dueño de tierras y ganado), en medio. Delante una mesa con tinta y pluma; una jarrita de chicha, una botellita de "trago" (aguardiente). Esa tinta pluma manda a los indios para que agarren a un ladroncito; y lo traen delante del patrón. ¿Qué cosa has robado? ¿Una oveja, dos ovejas? Entonces, échale látigo, -dice -el patrón- Y latigaban ese indiecito, delante del patrón, amarrado al árbol. Después seguía la esposa del ladrón delante del patrón, rodillando. También está malobrado la esposa del ladrón, roto la cabeza. Rodillando rogaba al patrón: "Amallay, taytay, asutichiyñachu, ñam ñakarunña" (Ya no más, papacito; no lo hagas azotar más. Ya ha padecido). (Arguedas, 1958, p.154)

---

<sup>162</sup> Término usado en Huamanga para designar la labor de imaginería. (Arguedas 1958, p. 147)





**Fig. N° 318.**

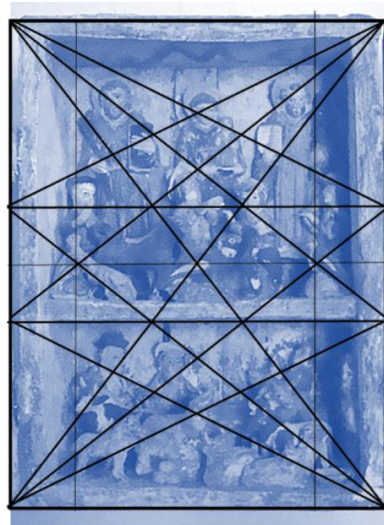
Caja de imaginero sanmarkos-sanlucas (con san Antonio)

Fines del siglo XIX-inicios del siglo XX. Colección Lambarri -Orihuela. Cusco

Fotógrafo: Magaly Labán



**Fig. N° 318 a**



**Fig. N° 318 b**

**Fig. N° 318 a**

*Puerta de Sanmarkos*

**Fig. N° 318 a, b**

Caja de imaginero sanmarkos-sanlucas (con san Antonio)  
Fines del siglo XIX-inicios del siglo XX

Colección Lambarri -Orihuela  
Cusco

Fotógrafo: Magaly Labán

**Fig. N° 318 b**

Trama de dos rectángulos aureos y dos cuadrados.

La descripción dada por López le atribuye a la pluma una función fiscalizadora, es la que ordena a los indios capturar al ladroncito o abigeo, pero quien dicta la sentencia es el patrón, que recuerda a un evangelista. El tema de la pasión del indiecito o pastor acusado de abigeo, no está necesariamente vinculado al abigeato, aunque el robo de ganado empieza a proliferar después de 1821. (Urday y León, 2014, p. 29) A fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX fueron célebres los abigeos de Chumbivilcas que robaban de forma sistemática (p.32), que coincide con la época de expansión de las haciendas ganaderas. (Alviz, 2018, p.10)

Durante la herranza existe un juego donde los concurrentes fingen ser ladrones. (Mendizábal, 2003, p.148) La pintura (**Figura N° 317**) muestra a un santo delante de una mesa con la pluma y el libro de cuentas. Asimismo, en un testimonio traducido por Arguedas, se menciona que finalizada la herranza se entona la siguiente canción: “Mesa de quien es está mesa? / De nuestro Señor San Marcos es esta mesa/ Qué es lo que le falta a esta mesa. (Mendizábal, 2002, pie de pág. 67, p. 173) La mesa que acompaña al hacendado en los cajones sanmarkos está relacionada al evangelista san Marcos, por ello su representación en la caja de imaginero (**Fig. N°318**). En la (**Fig. N° 318 a**), se observa bajo un árbol: una mesa, un tintero, un libro escrito abierto y un pequeño cántaro, pero no aparece el santo o el hacendado. Estos testimonios son de mediados del siglo XX en Huamanga y, por la canción y la pintura (**Fig. N° 317**), podemos inferir que la mesa es de san Marcos, por ser sus atributos: la pluma y el tintero, que aparecen en las puertas de cajones sanmarkos del área cusqueña. En el área de Ayacucho se sustituyó la figura del santo por la del hacendado, configurándose la narración de la reunión en el campo o recuento anual con la figura del patrón como personaje central, acompañado de la expoliación del indiecito o pastorcillo, y la súplica de su mujer al patrón y al capataz, escena denominada *las pasiones* de animales y personas que se contrapone al hieratismo de los santos, acompañados por el tocador de la corneta andina.

En la caja de imaginero (**Fig. N° 318**), del área cusqueña, no aparece el patrón, ni la mujer del pastorcillo, solo en las puertas se observa la escena de la pasión del pastorcito que es castigado por el capataz. Esta caja de imaginero es de maguey, sin coronación o remate, no se configura siguiendo el prototipo impuesto por los talleres ayacuchanos, sino responde a una convención plástica ligada a una propuesta que aún lo lineal pictórico con el movimiento escultórico de sus escenas. Los personajes en su mayoría están modelados, los santos y algunos animales están moldeados, muestran delicadeza en el trazo de color marrón rojizo, y en el movimiento. En el testimonio del imaginero huamanguino Jesús Palomino se menciona que en un cajón sanmarkos se representa las siguientes aves: perdiz, patito o zambullidor, flamenco, wallata, el cóndor y el pito que reviste de gran importancia. (Mendizábal, 2003, p.134)

En la (**Fig. N° 318**) se observa varias aves, entre ellas el cóndor, y suponemos que las otras son: la wallata y el pájaro carpintero andino denominado hak'akllu o pito. La presencia de las aves es usual en la pintura cusqueña y se relacionado al Hanan pacha o cielo, igual

concepción se observa en las cajas de imaginero ayacuchanas. El imaginero debe conocer el simbolismo de las aves y además saber sus características particulares para que sea creíble y pueda ser reconocido por los campesinos.

Existieron varios estilos, prototipos y talleres de cajones sanmarkos en el sur andino, pero el prototipo y la tradición de los talleres huamanguinos fueron los que se impusieron, posiblemente debido a que supieron cristalizar las diversas tradiciones andinas en un objeto artístico que en el siglo XX se denominó retablo tradicional o cajón sanmarkos, esto lo podemos constatar al ver que en algunos sanmarkos ayacuchanos, procedentes de zonas altoandinas, aparecen los santos en el primer y en el segundo pisos, en ocasiones no se ve al hacendado, ni aparecen las pasiones que relata don Joaquín López. Aunque se observan las escenas pastoriles y agroganaderas. Cusco fue un centro de producción artística de gran importancia, los artistas de la escuela cusqueña en el siglo XVIII fueron los creadores de una obra conciliadora entre la devoción ortodoxa y las necesidades agropastoriles (**Fig. N° 317**), donde los evangelistas se insertan en un mundo ritual y sagrado; esta línea de producción sería los antecedentes de la pintura de los primitivos cusqueños. La presencia de los



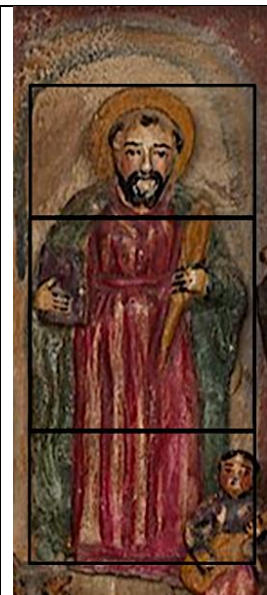
**Fig. N° 319 b**

Detalle de cajón San Marcos. Diagrama Magaly Labán. Rectángulo de cuadrados giratorios.



**Fig. N° 319 c**

Trama aurea de dos rectángulos y dos cuadrados. Diagrama de Magaly Labán



**Fig. N° 320**

Detalle de cajón San Marcos. Taller Baldeón siglo XIX MOA. Diagrama Rectángulo de cuadrados giratorios Magaly Labán



**Fig. N° 319**

*Cajon sanmarkos con cuatro puertas.*

Colección Mari Solari

Inicios del siglo XX

¿Década 1930?

Dimensiones: 28.7 x 23 x 8 cm

Fotografo: Magaly Labán

Maguey y pasta policromada.

También en:

*Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, p. 67, fig. 31.

evangelistas Marcos y Lucas está relacionada a los evangelios y el tintero, tema usual en la pintura cusqueña, como en la iglesia de Maras del Cusco.

Un sanmarkos de cuatro puertas (**Fig. N° 319**) con una dominancia de colores rosas, verdes y fucsias que generan un contraste de complementarios, no presenta la distribución usual del sanmarkos huamanguino. Por ejemplo, no está el hacendado, ni las pasiones, ni los cinco santos en el piso superior; tres están en el piso superior, dos en el inferior. En el primer piso se ubica la Virgen del Carmen, debajo una vizcacha con las palmas juntas, y en la parte lateral un cóndor. Tanto la vizcacha como el cóndor viven en las zonas altoandinas cerca a los cerros y al Hanan Pacha. La obra presenta una notable policromía, arquería y querubines, lo que refuerza la connotación sagrada de la obra. La decoración floral es simétrica en sus cuatro puertas, donde se ha representado dos tipos de flores, las líneas sinuosas crean un ritmo visual que dota a la obra de unidad en su conjunto. La decoración presenta unidad y variedad, ritmo y contraste, se observa el tratamiento entre lo lineal y la simplificación de la forma en volúmenes geométricos. Destaca este sanmarkos por sus cuatro puertas, y por presentar a los apóstoles con los animales de los cuales son patronos. Aunque la ausencia de la pasión del abigeo, y de las pasiones sea poco común, hemos observado que la obra es antigua y por sus características similar a otras de la Colección Davis datadas en la década 1930, donde se representa a la Virgen del Carmen.



Cada maestro imaginero o artista elegía su gama cromática, usaba elementos como arquerías pintadas o simulaciones arquitectónicas con cartón o pasta, flores altoandinas en sus puertas o elementos fitomorfos o paisajes. Ninguna obra era idéntica a otra, cada imaginero tenía sus colores, su legado y su tradición familiar o era tributario de un prototipo y un taller. El canon fue fijado lentamente desde la pintura de los primitivos cusqueños a los sanmarkos en alabastro, y luego a los cajones sanmarkos. No existió un solo modelo ni manera de hacer, un análisis detallado de las obras muestra convenciones compartidas, pero también diferencias. El sanmarkos huamanguino fue una de las tradiciones donde destacaba la presencia de los santos en actitud hierática en el primer piso y la reunión en el campo y sus pasiones en el segundo, pero no fue la única, existieron imagineros anónimos en las provincias, especialmente en Víctor Fajardo. Edilberto Jiménez (1992) menciona que en Carampa, distrito de Alcamenca existen sanmarkos de patrones diferentes, con figuras de piedra de Huamanga o niñu (sic) rumi, ya que existía una cantera cercana, estas missas fueron realizadas por imagineros como Jiménez y Núñez, ambos para 1985 habían fenecido. Según el autor, en 1970 se dio una mayor producción de las missas o sanmarkos (pp. 29,35), mientras que en Huamanga la falta de compradores del sanmarkos a inicios del siglo XX y la aparición del conocido como retablo ayacuchano, propició que desaparecieran las tradiciones de las familias Baldeón y Núñez. Así, se extinguen los cajones sanmarkos huamanguinos y surge el retablo ayacuchano. El conocimiento académico del cajón sanmarkos es por su relación con el retablo ayacuchano, además los indigenistas y Arguedas ayudaron a su reconocimiento. Asimismo, la admiración y respeto que Arguedas sentía por don Joaquín López Antay, lo destacan de los demás “escultor (sic)” o imagineros huamanguinos, designándolo como artista. (Arguedas, 1958, p. 151) El autor considera que los otros imagineros desparraman las figuras de forma ingenua, no organizando la composición de manera adecuada. (p. 158-159) Mendizábal considera que lo expresado por Arguedas es subjetivo. (2003, p. 163) El calificativo de artista que le da Arguedas es por su adaptación a los requerimientos de nuevas escenas. López puede configurar narraciones visuales acordes al gusto de los Indigenistas, los otros imagineros no tienen menos técnica, ni menor pericia, pero no logran insertarse en el mercado artístico del arte tradicional o popular de forma sostenida en el tiempo, pues mantienen las tradiciones del sanmarkos y no logran adaptarse a los requerimientos de novedad y festividades tradicionales como Joaquín López y Jesús Urbano.

La tradición del taller Baldeón desaparece, en nuestras visitas a Huamanga nadie nos dio información sobre ellos, solo han quedado algunas líneas escritas por Mendizábal (1974), Macera (1979) y Razetto (1981), sus obras de gran belleza, preciosismo y cromatismo son testigos de su existencia, muchas de estas obras de arte están en museos y colecciones privadas. Todas las tradiciones merecen ser rescatadas del olvido, obras de gran hermosura y calidad se exhiben en los museos y colecciones privadas, pocas han sido restauradas, y algunas están en el depósito y no son expuestas. Además, la falta de datación o lugar de origen dificulta su estudio, ya que en su mayoría están descontextualizadas.

### **5.3 La representación visual, la convención y el efecto del coro en las cajas de imaginero**

La representación visual está vinculada al concepto de percepción visual, para representar se debe realizar un proceso creativo. En la representación figurativa el proceso de creación comienza con la percepción visual. Lo visual permite la observación, el análisis y la plasmación de la realidad. El sujeto (artista) se vincula con la realidad (objeto) desde su singularidad y vivencias, los artistas que crearon las cajas de imaginero hace muchas décadas, perpetuaron el mundo pastoril que representaron en las cajas de devoción estudiadas. Las cajas de imaginero son la plasmación de un mundo sagrado, creado en la mente de los imagineros andinos, siguiendo las convenciones del arte religioso imperante. Arnheim plantea que la percepción es la asimilación de rasgos estructurales relevantes, el ser humano comprende mediante la formación de conceptos perceptuales, es una operación mental. (Arnheim, 2006, pp. 60-61) La percepción visual (visión) es “una actividad creadora de la mente humana” (Arnheim, 2006, p. 61), la percepción visual crea formas en la mente, estas formas se pueden plasmar luego en otros soportes, una obra de arte antes de su existencia física o material es una forma en la mente del artista, el cual la imagina y la crea según el grado de convención artística que maneje, entendiendo así que el artista o creador realiza una representación visual según las convenciones plásticas (pictóricas y escultóricas), y espaciales de su época. Queremos remarcar que el artista es libre de crear en el marco de una convención artística, puede modificar las formas o seguir las formas de su tradición artística de acuerdo a su voluntad e intención. La percepción visual es generadora de ideas y conceptos, siendo un proceso mental, no solo sensorial; el hombre al percibir comprende su mundo por medio de la visualidad. (Arnheim, 2006, p. 61) Esto hace de la percepción visual un proceso psicológico, ligado a la forma de pensamiento y de comprensión del mundo.



**Fig. N° 322**

*Sanmarkos* (detalle del piso superior)

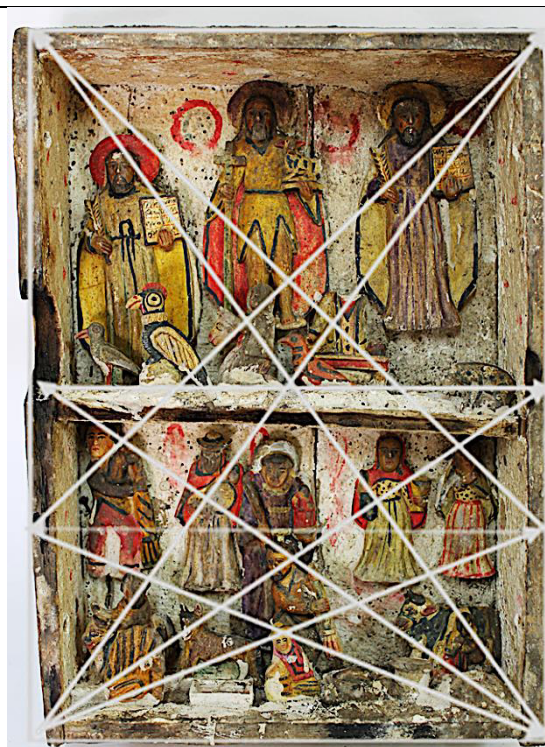
Madera y alabastro

21.00 x 18.00 x 5.00 cm

Fotografo: Daniel Giannoni

ARCHI, Tomado:

<http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4794>



**Fig. N° 321**

Trama de rectángulo cordobes en base a fotografía de Eva Bless

**Fig. N° 324 a**



**Fig. N° 321 a**

*Pieza de cajón sanmarkos*, BCR

Fotografo: Eva Bless

Fig. N° 322 Fig. N° 322, 322 a, b

Fig. N° 322

Caja de imaginero

inicios del siglo XX

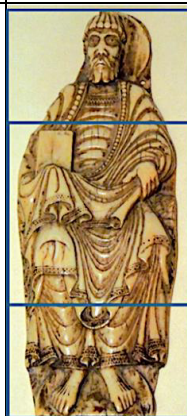
BCR, Colección Pablo Macera

Fotografo: Eva Bless



**Fig. N° 321 b**

Rectángulo de cuadrados giratorios



**Fig. N° 323**

*Dos Apóstoles de marfil.*

Siglo XII. Glencairn

Museum. Bryn Athyn.

Atribuido a talleres

leoneses. Procedencia

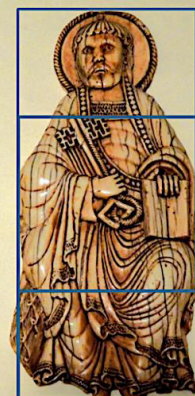
España.

Tomado de: Alvarez (2013) *Dos apóstoles románicos de marfil en el museo de Glencairn* (Philadelphia), Fig. N° 1, p. 75.

Diagrama de Magaly Laban

**Fig. N° 323 a**

Reverso de la placa de San Pedro. Siglo XII. Fig. N° 3, p. 76



**Fig. N° 323 a**



Las cajas de imaginero de inicios del siglo XIX presentan formas estilizadas, con pocas figuras y siguiendo las convenciones del arte virreinal, solo algunas presentaban figuras de bulto redondo, ya que generalmente son relieves. En los cajones huamanguinos de mediados del siglo XX, el patrón es el personaje principal, en torno al cual se articulan las demás escenas. En los sanmarkos en alabastro del siglo XIX suele incluirse al hacendado, pero en ocasiones no aparece en algunos cajones sanmarkos rurales de inicios del siglo XX, aunque se encuentra el binomio de la esposa del pastorcillo y el capataz. En la caja de imaginero (**Fig. N° 321**), se ha representado dos evangelistas con la pluma y el libro abierto. Un evangelista (**Fig. N° 321 a**) presenta tonos amarillos dorados que recuerdan el pan de oro, su figura encaja a la perfección en un rectángulo de raíz de cinco o de cuadrados giratorios, lo que le da proporciones áureas. El imaginero utiliza la convención de la sección áurea como también el rectángulo cordobés con el cual ha realizado la distribución de los espacios y el tamaño de la caja, las figuras están delineadas con tono negro de forma delicada, lo cual es usual en las obras del siglo XX. El santo tiene nimbo rojo, elemento solo observado en la pintura de los primitivos cusqueños. Esta figura está separada del cajón debido al delicado estado de conservación de la obra, que es de buena factura. Aunque la carnación presenta un estado oscuro se puede distinguir las mejillas sonrosadas, y los finos detalles de la pluma y el libro abierto donde se ha simulado una escritura. Además, el vivo color de las túnicas de los santos puede deberse al uso de pigmentos naturales más puros o de mejor calidad. La caja de imaginero es con certeza de inicios del siglo XX y del ámbito rural, en el primer piso destaca personajes como el hacendado y la esposa del abigeo con la cabeza del ganado, aves como el cóndor y el perro que suele acompañar al pastor y a la pastora.

Al realizar la policromía de los santos patronos, el imaginero tiende a los colores cálidos, destacan el amarillo y el rojo, el uso de los tonos amarillos dorados y el rojo que están ligados a la simbología de los colores en el mundo andino y a la tradición cristiana, existe una decisión en la elección de los colores, las formas y la distribución del espacio. San Juan Bautista lleva, según la convención de los maestros cusqueños que lo representaban, túnica de piel amarilla y manto rojo, y su infaltable cruz verde. Mendizábal menciona que san Juan en los sanmarkos viste de saya amarilla con jaspeado negro y manto rojo, tiene como atributos la cruz que puede ser negra o pardo oscuro y el cordero místico transformado en oveja. (Mendizábal, 2003, p. 140) El imaginero conoce las convenciones sobre la policromía de los santos, también la escena de las pasiones (la esposa del pastorcito y el pastor amarrado al árbol que es castigado), pero representa a la esposa del pastorcillo en el piso superior y no



en el segundo piso, lo que recuerda un cajón sanmarkos de la colección Davis con figuras de alabastro donde la esposa del abigeo se ubica junto a los santos patronos, y el castigo o la pasión del indiecito se representa en ese piso. (**Fig. N° 322**) La forma de representación esquemática y hierática de los sanmarkos en alabastro, y de algunas figuras de los cajones sanmarkos, recuerda las convenciones del románico. Por los restos de policromía en algunas obras podemos inferir que estuvieron pintados de brillantes colores. Algunas figuras románicas de santos tallados en marfil también presentan el uso de los cuadrados giratorios (**Fig. N° 323, 323 a.**) y tienen la base plana, considerando las distancias estilísticas y técnicas entre las tallas ebúrneas y las figuras moldeadas de los sanmarkos, ambas comparten el uso de la proporción aurea, el hieratismo y el escaso relieve. A pesar de comprobar esto, debemos acotar que en el Perú Antiguo se rindió culto a diversos dioses, y en general la representación

**Fig. N° 324**



**Fig. 325**



**Fig. 326**

<b>Fig. N° 324</b> Detalle de sanmarkos Colección Vivian y Jaime Liébana Siglo XIX	<b>Fig. N° 325</b> Detalle de sanmarkos BCR Siglo XIX <b>Fig. N° 326</b> Cajón Sanmarcos, ¿1904? Colección Nicario Jiménez
--	--

de estas divinidades era de corta estatura, el canon imperante era de dos a cuatro cabezas.

Al revisar las figuras de las cajas de imaginero es evidente que las figuras de raigambre campesina son en algunos casos más cercanas a la proporción de cuatro cabezas y a la estilización dentro del molde o a la talla pétreo, existe la tendencia a envolver la figura en una forma sólida y cerrada, cercana a lo tectónico. Pensamos que el imaginero aunó ambas tradiciones en la formación de las figuras del santoral, el canon de tres a cuatro cabezas tiende al rectángulo de cuadrados giratorios. Gombrich menciona que el estilo pictográfico no utiliza el naturalismo, sino imágenes pictográficas, el evento se presenta concluido, la narración del hecho es representada por escenas yuxtapuestas. Esto exige el uso de gestos y símbolos compartidos por el espectador y el artista (Gombrich, 1987, p.84) que, junto al estilo pictográfico, causa el efecto del coro, porque una acción genera la reacción de otros personajes de la narración plástica. Gombrich explica esto con la escena de Cristo cuando resucita a Lázaro porque a la acción de Cristo se produce la reacción de las hermanas y de la multitud, que con gestos y movimientos evidencian su sorpresa y asombro, ellos serían el coro. (Gombrich, 1987, p.85)

La idea del estilo pictográfico se puede aplicar a los sanmarkos en alabastro y los cajones sanmarkos, porque en torno al personaje del patrón se suceden como reacción diversas escenas, gestos y personajes que funcionan como coro. Esto es más evidente en los cajones sanmarkos ayacuchanos del siglo XX, pero también se puede evidenciar en los de alabastro del siglo XIX. Por ejemplo, en la (**Fig. N° 324**), el patrón está delante de una mesa con una mano levantada en gesto de ordenar, a su costado una mujer con una jarra, las cantoras de harawi, y la mujer del pastorcito de rodillas delante del capataz. Al gesto del patrón se suceden los acontecimientos, la súplica de la mujer es debida a la orden dada por el hacendado, pero no se observa al pastor siendo azotado, aunque sospechamos que el hombre de la esquina puede ser el pastorcito. Para alguien no familiarizado con la narración, los gestos serían solo amaneramiento o exageración del imaginero. Sin embargo, son signos convencionales que debieron ser comprendidos por los campesinos y

compradores de los sanmarkos. Por ejemplo, el capataz que podría parecer un hombre con una palmeta es representado de manera convencional de ese modo en los sanmarkos en alabastro del siglo XIX. (**Figs. N° 324, N° 325**) Una persona acostumbrada a la escena sabría que representa al capataz o “azotero”, y que lo que porta no es una palma sino el instrumento para azotar o castigar al pastor. El gesto con la mano levantada del hacendado es un ademán de orden y ejercicio de su poder, además de tener como atributo la mesa.

La mujer de rodillas con las manos juntas que parece rezar, está implorando por su esposo, el pastorcito (**Fig. N° 324, N° Fig. 325, Fig. N° 326**), el gesto de oración se ha convertido en una súplica que era comprendida por sus espectadores. En el sanmarkos de la colección Jiménez (**Fig. N° 325**), en el segundo registro la mujer tiene la cabeza del toro a sus pies. Además, al gesto del hacendado se realiza la marca del ganado, un hombre levanta las manos y la mujer implora clemencia, un conjunto de campesinos de perfil levantan sus vasos y miran al lugar donde se ubica el patrón. El autor posiblemente tomó la configuración del coro de las pinturas religiosas, debiendo ser parte de la herencia del taller virreinal. En la (**Fig. N° 327**) se puede observar el prototipo del rostro de Nuestra Señora de Copacabana. Así, en los altares virreinales suele representarse bella, y hierática, imponente y sagrada desde su mandorla de plata dorada. Aunque la mandorla solo se aprecia en algunas obras, permanece la convención estilística en su rostro y la simplificación de las facciones del siglo XVIII, los imagineros virreinales implantaron el trazo gestual y la solución en pocas líneas, no es una innovación de los cajones del siglo XIX, ni un elemento de su alma ingenua y sencilla, sino una tradición plástica indudablemente tributaria de la escuela cusqueña, dado que el prototipo del rostro de la Virgen de Copacabana se difundió por medio de pinturas. Asimismo, acotamos que la talla de la Virgen tiene cejas arqueadas y la mirada baja, nariz media y boca delicada (**Fig. N° 327 c**), el prototipo se crea con la selección de rasgos y se plasmó en la pintura y de ahí migra a las cajas de imaginero. El retablito de la colección madrileña y el retablo portátil del MALI son muy similares en el rostro y la postura del Niño, los ojos con la mirada baja, cejas en forma de arco, nariz recta y pequeña, boca menuda, el rostro ovalado, y el cabello cuajado de flores. Mientras en la caja de imaginero del MASM (**Fig. N° 327 d**), la Virgen tiene una mantilla con flores multicolores, el rostro es delicado con características similares a los suntuosos retablos portátiles o capillas- retablo que tenían caja de plata. El manejo técnico es más gestual, rápido y sintético, con habilidad se ha trabajado los detalles, ha dotado a la obra de belleza y color, el rostro es sereno, y responde a la convención pictórica de fines del siglo XIX, aunque el rostro no se parece a la talla



**Fig. N° 327.** Cajas de Imaginero de la Virgen de Copacabana y retablos portátiles



**Fig. N° 327 a**

*Caja de imaginero de Chucuito Tipo B.*  
Colección MASM fotógrafo: Josué Cahua



**Fig. N° 327 b**

*Caja de imaginero de la Virgen de Copacabana*  
Colección Mari Solari, fotógrafo: Magaly Labán



**Fig. N° 327 c**

*Talla de la Virgen de Copacabana (detalle)*



**Fig. N° 327 d**

*Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria*  
Colección MASM, fotógrafo: Josué Cahua



**Fig. N° 327 e** *Retablo portátil Virgen de Copacabana (detalle), siglo XVII.* Colección particular Madrid  
*Orfebrería Hispanoamericana, p.16*



**Fig. N° 327 f**

*Retablo portátil de la Virgen de Copacabana (detalle)*  
MALI. Siglo XVII



original, responde a las convenciones de la escuela cusqueña, se mantiene la boca menuda, la mirada baja, las cejas arqueadas, y la mantilla repleta de puntos que recrean las flores.

La resolución rápida y gestual es una convención de alguno de los talleres virreinales, y no una deformación del siglo XIX, tampoco es falta de pericia, sino un modo de hacer o representar que se ha heredado y mantiene, hasta producir obras artísticas como la caja de imaginero de la colección Luza (**Fig. N° 328 a**), donde la Virgen tiene las cejas muy unidas, los ojos grandes bordeados de trazos rojos, la nariz extremadamente fina y delgada, y la boca muy pequeña. La apariencia de la obra asemeja una talla medieval, pero responde a patrones indudablemente tributarios del prototipo mariano cusqueño. Los trazos rojos podríamos suponer que es un extraño amaneramiento formal, pero también la caja de imaginero de la colección Solari, que es de buena factura, hermosa carnación y finos materiales (óleo y pan de oro), presenta un delicado trazo de tono rojizo debajo de los ojos. (**Fig. N° 327 b**) Otra caja de imaginero de Chucuito tiene los mismos elementos antes descritos para el rostro y el trazo rojo como cerrando los ojos o intensificando la mirada. (**Fig. N° 327 a**) Las cajas de imaginero tipo B de inicios del siglo XIX presentan un cuidadoso encarne, finos detalles, y un manejo más volumétrico de la figura de Nuestra Señora, se mantiene la convención de los cabellos cuajados de flores. El artista que realizó la caja del MASM (**Fig. N° 328 a**) presenta un mayor acercamiento a la talla original de su santuario, su policromía es mesurada y ligada al taller virreinal. Es devota y correcta, serena y hierática, de una serena belleza. Mientras en la (**Fig. N° 328 d**), hay una exaltada policromía de carácter puntillista por el uso gestual de los puntos, y responde a la simplificación de las flores y los hermosos colores de la flora andina. Si no distinguiéramos algunas de las flores y visto sus referentes pictóricos, podríamos pensar que el imaginero pintó caprichosamente la imagen, lo cual sería un craso error.



**Fig. N° 328 a**

*Caja de imaginero de Chucuito* Tipo B. Colección Luza. IRA-PUCP. Siglo XIX, fotógrafo: Guillermo Ayala



**Fig. N° 328 b**

*Caja de imaginero de Chucuito*  
Colección Mari Solari, fotógrafo: Magaly Labán



**Fig. N° 328 d**

*Caja de imaginero de Chucuito.*  
Fotógrafo Josué Cahua.  
MASM  
En *Las Artes Populares del Perú* p. 48,  
fig. 41, se denomina: Retablo con  
Virgen de la Purificación, lugar de  
manufactura sierra sur

**Fig. N° 327 c**

*Virgen de Copacabana en altar* (detalle)  
Exposición en el MOA.  
Colección Bárbosa-Stern. Pintura siglo XVIII.  
En Wiener, James.  
(2012). *A Dazzling Display of Peruvian Silver in Canada*, fot.  
N° 5. Recuperado de



<https://etc.ancient.eu/interviews/a-dazzling-display-of-peruvian-silver-in-canada/>

Al gesto atemporal y devoto de la Virgen (mirada baja y aspecto hierático), se contraponen el contorno del Niño, asimismo se suceden en el cielo un alegre espectáculo, los ángeles giran dando cabriolas, otra vez en efecto de coro. (**Fig. N° 328 d**) Por otro lado, la técnica y los materiales revisten gran importancia: “La técnica, el oficio, los materiales son vitales, no solo para los artesanos, sino también para los artistas; los cambios en las técnicas y los procedimientos acarrearán cambios en los estilos”. (Labán, 2016, p. 33) Al variar la técnica de óleo sobre veladura de plata por los tintes naturales al temple o pintura al agua diluida con cola, cambió visualmente su representación porque el material condiciona la técnica, ya que

implican un acabado diferente, aunque conservan algunos elementos anteriores. No es posible las transparencias, ni el fino encarne con la pintura de anilinas, pero el rápido secado permitía trabajar rápido, con seguridad e implicaba un buen manejo técnico y destreza, ya que cualquier enmienda hubiera sido notoria. Esto lo comprobamos al realizar un sanmarkos con la imaginera Genoveva Núñez y un retablo con el maestro Cesar Urbano. Se requiere una materialidad y un procedimiento para realizar una obra, una tradición en los materiales, un saber hacer, alta calificación técnica, no es sencillo pintar los delicados trazos de los ojos de las figuras realizadas a molde, se debe tener buen pulso, seguridad y un trazo rápido. Asimismo, preparar previamente la masa y luego desmoldar la figura de su molde es difícil, si se realiza de forma incorrecta se producen rajaduras o grietas.

Los sanmarkos en alabastro presentan transparencias y veladuras que no se ven en los cajones sanmarkos, la obra tallada en piedra de Huamanga envejece con una pátina de coloración ámbar, mientras que las figuras de los cajones sanmarkos tienen tonos planos. Para finalizar, acotamos que la construcción de una compleja narrativa de fuerte simbolismo es una proeza de los imagineros del siglo XIX, que se tradujo en los cajones sanmarkos de inicios del siglo XX.

Asimismo, es patente la huella de la evangelización en las cajas de imaginero, los doctrineros sustituyeron los cultos agrarios del Perú antiguo por versiones cristianizadas, dándose una piedad de matiz sincrético donde la Virgen y la cruz que aparece en las cajas de imaginero representa la abundancia. Cristo y los santos son los aliados de los campesinos, los agentes que le dan los dones y los protegen, junto a los espíritus de las montañas o wamanis. Cristo es el verdadero sol que fecunda y otorga la vida a través de la cruz, y María Santísima envía las lluvias y los frutos al campesinado. Cada uno de los personajes y todos los detalles decorativos connotan el fuerte arraigo con la cultura campesina de los Andes.

## CONCLUSIONES

1. Las cajas de imaginero de Chucuito tienen como antecedente los retablos y altares portátiles de la Virgen de Copacabana y sus similares europeos. La devoción a la Virgen de Copacabana se mantuvo en los Andes, resistió la Independencia, la desacralización del Estado y el periodo neoclásico. Se conocen como trípticos, retablos y cajas de imaginero, y en el siglo XX como: sanmarkos, missas, cajones sanmarkos-san lucas.
2. Las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX siguen convenciones plásticas, estilísticas y modos de distribución del espacio, que remiten a la formalización europea y a los trípticos virreinales; la tradición andina a la racionalización y la geometrización del espacio y las formas también se observan en las piezas, pero el modelo corresponde a la creación, selección de formas y significados relacionados a las imágenes pictóricas y grabadas de la Virgen de Copacabana. El artífice seleccionó cuidadosamente las formas, motivos y forjó prototipos que le permitieron la creación de una obra artística devocional que respondía a las necesidades del mundo agroganadero andino de su época, a su mentalidad mágico - religiosa, a las devociones andinas tributarias del mundo virreinal y a la realidad socio-económica del siglo XIX. En cada obra se evidencia la intención del imaginero, su trazo, gestualidad y síntesis, que le otorga carácter.
3. Hemos analizado las cajas de imaginero partiendo de los postulados y lineamientos teórico metodológicos de la Historia de Arte, que evidenciaron los prototipos y estilos que tiene la obra de arte tradicional y reconocer su alta calidad técnica y de creación artística. El método formalista permitió estudiar las estructuras, formas y convenciones técnicas de la obra. Por el método del análisis crítico historiográfico comparado se rastreó las propuestas e interpretaciones previas sobre los objetos estudiados. La postura holística e integradora guió el estudio y la valoración de las cajas de imaginero como obras de arte tradicional, comprendiendo sus características particulares en el contexto de su producción, la intención del imaginero y los diversos prototipos que conforman un estilo. La utilización del método iconográfico presentó limitaciones por la estereotipación de algunos santos y mártires cristianos, sin embargo fue útil para la identificación primaria. Pudo observarse que es



posible aplicar el principio de disyunción que propone Panofsky a la imaginería andina del siglo XIX.

4. Las cajas de imaginero de Chucuito más antiguas presentan formas pictóricas y tienden a una compleja ornamentación arquitectónica e iconográfica, mientras que las de fines del siglo XIX tienen formas esquemáticas tendientes a lo tectónico. Son trampantojos, copias de antiguos retablos portátiles o basadas en estampas, grabados o pinturas que fungían como modelos, y mantenían convenciones y tradiciones pictóricas. El canon se mantuvo, pero con algunas adaptaciones y modificaciones en los materiales derivadas de la condición económica de los clientes.
5. Las cajas de imaginero de Chucuito se identifican formal e iconográficamente como de tipo A y de tipo B. Estructuralmente presentan la aplicación de la sección áurea, la proporción cordobesa y la espiral de Durero. Las figuras se adecúan al marco; la simetría es dinámica, por ello su espacio y distribución es simbólica. Las cajas de imaginero de Chucuito presentan estas proporciones sea porque el tamaño de la caja coincide, o porque el registro superior donde se sitúa la Virgen presenta esta distribución. También los cajones sanmarkos-Sanlucas presentan estas convenciones, aunque los motivos y las escenas provienen de la pintura de los primitivos cusqueños, que posteriormente migraron a los sanmarkos en alabastro y los cajones sanmakos.
6. Las cajas de imaginero tipo A son escasas, sus puertas con relieves tienen antecedentes virreinales en los retablos portátiles y pinturas de la Virgen de Copacabana, que presentan la mandorla y la representación de santos en las puertas. Durante el virreinato se realizaron retablos o cajones religiosos con figuras de pasta de maguey y caja de plata. Pero en el siglo XIX, se comenzaron a trabajar con caja de madera o de maguey, con figuras modeladas o moldeadas con pasta de maguey y estuco, en algunas obras se mantiene el uso del pan de oro o plata. Aparecen la mandorla de espejos con el doselete o guardamalleta en arco de medio punto, así como los obispos, santos y ángeles, que indican la enorme difusión de la iconografía de la Virgen de Copacabana de los siglos XVII-XVIII, así como su supervivencia en la imaginería popular durante los siglos XIX -XX.

7. Las cajas de imaginero tipo B son más frecuentes, formalmente son trípticos con puertas abatibles que se distinguen por los diseños florales en las puertas, una o usualmente dos flores por portezuela. El remate es en arco de medio punto, o recto sin coronación. Las figuras están delineadas en color marrón rojizo, aunque las de fines del siglo XIX son de marrón oscuro. La resolución rápida y gestual es una convención de alguno de los talleres virreinales, y no una deformación del siglo XIX, tampoco es falta de pericia, sino un modo de hacer o representar heredado que se mantiene, hasta producir obras artísticas de sumo primor y carga simbólica. Las cajas tipo B de inicios del siglo XIX presentan un cuidadoso encarne, finos detalles, y un manejo más volumétrico de la figura de Nuestra Señora, permanece la convención de los cabellos cuajados de flores durante todo el siglo XIX.
8. Las comunidades andinas afirman sus tradiciones, pero la cultura viva se enriquece continuamente y, según el principio de disyunción, un elemento actual no necesariamente tiene el mismo sentido y significado, aunque se mantenga la forma. Por ejemplo, la Pachamama es una deidad del mundo de abajo, la vinculación Virgen –Pachamama-Santa Tierra la hace partícipe del Uku Pacha. La Santa Tierra es un tópico andino, la vinculación Virgen-Pachamama (la dadora de alimentos), la asocia a la Candelaria. La Virgen se identifica con la tierra, la cual nutre y otorga los frutos, la Pachamama se vincula con la Virgen, dándose un sincretismo fomentado en su momento para sustituir el culto telúrico a las diosas precristianas, que aparece en las punas y en lugares donde se dio catequesis en quechua durante el virreinato peruano.
9. La tradición es parte de la cultura viva, cada época asigna valores a las obras de arte, la materialidad, los elementos formales y la intención del artista la configuran, aunque el término artista y arte no existieran en sociedades antiguas o premodernas, tampoco que el observador futuro encuentre dificultad para identificarlas con estos conceptos. Técnicamente existen formas y motivos en cada tradición cultural, el lenguaje de las artes plásticas tiene una gramática y sintaxis compartida por los artistas, y elegidas de un universo de modelos o prototipos forjados por generaciones. La selección y la adecuación de las formas en nuevas obras es creación artística, existe intención e inventiva y cumple unas reglas, pero incluso en estas condiciones, se puede crear en los límites de la tradición.

10. Después de analizadas y estudiadas, afirmamos que las cajas de imaginero son obras de arte. A lo largo de los siglos, las obras artísticas muestran un balance entre su valor artístico y su utilidad, porque los artistas que las crearon las dotaron de características que superan su función. Cada caja de imaginero puede ser similar a otra, pero se reconoce el sello personal de su hacedor, en el marco del modo de representación de una época y sus posibilidades. En las cajas de imaginero la armonía de las formas están unidas a la función. Forma, función y significado, son trabajados de manera segura y con intención artística por el imaginero.
  
11. Las cajas de imaginero responden a la piedad andina, la cual es tributaria de la evangelización de los siglos XVI-XVIII, así como de las apropiaciones e invenciones sincréticas de los doctrineros. El imaginero del siglo XIX alcanzó la representación plástica del universo híbrido de tradiciones religiosas. Su cosmovisión, aunada a la percepción visual y al manejo de convenciones, generó la creación única de los sanmarkos, surgiendo una obra artística que muestra la vida del campesino del siglo XIX-XX.
  
12. El ocaso de un prototipo, también responde a un cambio en las mentalidades y en este caso, de las rutas de arriaje, así como de la formación de las naciones en Latinoamérica y la convulsión política y social de fines del siglo XIX. Las formas se trasforman, transmutan hasta que, recreadas se convierten en algo totalmente diferente, en una formalización nueva, distinta a la inicial. Las cajas de imaginero de Chucuito desaparecieron, pero algunas de sus formas y elementos migraron y permanecieron en el cajón sanmarkos peruano. Las cajas de imaginero de Chucuito fueron la continuación de los prototipos presentes en los retablos virreinales, el ocaso de su manufactura se relaciona con las dificultades por la que atravesó el santuario de Copacabana. La contracción de las rutas de los arrieros, el empobrecimiento y la expoliación de su santuario, ocasionaron el fin de la tradición de los trípticos chucuiteños que fueron sustituidos por el cajón sanmarkos. Pero ello, no significó el final de las cajas de imaginero marianas, porque permitió el desarrollo de estilos regionales y talleres locales en diversos países.
  
13. El cajón Sanmarkos es una caja de imaginero que reúne a los santos protectores de los animales. Los cajones Sanmarkos –Sanlucas son de fines del siglo XIX, posteriores a los sanmarkos en alabastro. Se desconoce la denominación del cajón sanmarkos en las comunidades rurales en el siglo XIX, ya que fue una denominación otorgada en Huamanga

en el siglo XX. El término *missa* alude a una caja de imaginero, no solamente al sanmarkos, siendo el único término en común con el cual se las denomina en diversas comunidades andinas en toda América. Presentan diversa manufacturas y tamaños.

14. Los antecedentes formales de los sanmarkos son los modelos relacionados al culto Cristológico, pero los imagineros andinos son los creadores de una artística y compleja estructura narrativa en el registro inferior de los sanmarkos. El prototipo de los sanmarkos-sanlucas es una invención peruana, siendo el único retablo portátil americano en mostrar la compleja ritualización del mundo campesino mediante formas, colores y organización espacial. En los cajones sanmarkos se representa acciones humanas ritualizadas, de corte invariable y convencional que se acomodan al marco impuesto por el cajón. La incorporación de escenas de la vida cotidiana del campesino alude a su participación en el mundo sagrado con el que comparten la representación.
15. Se ha comprobado la hipótesis que guió este trabajo de verificar que los trípticos europeos y los altares portátiles dedicados a la Virgen de Copacabana, así como a la religiosidad americana ligada a su culto, fueron los referentes formales de las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX, pero que los imagineros fueron los creadores de una obra devocional de calidad artística pensada específicamente para la piedad andina. Hemos comprobado que estructuralmente están basadas en una convención previa de la tradición europea, identificado las formas y la iconografía de los trípticos de referencia en los retablos portátiles virreinales y las cajas de imaginero del siglo XIX y las hemos reconocido como obras de arte de profunda significación simbólico religiosa.



## BIBLIOGRAFÍA

### Libros y capítulos de libros

- Acosta, Joseph de. (1584). *Doctrina christiana, y catecismo para instruccion de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra sancta fé.: Con confessionario, y otras cosas necessarias para los que doctrinan, que se contienen en la página siguiente. Compuesto por auctoridad del Concilio Prouincial, que se celebra en la Ciudad de los Reyes, el año de 1583.; Y por la misma traduzido en las dos lenguas generales, de este reyno, quichua, y aymara*. Lima: Impresor Ricardo, Antonio. Recuperado de <https://archive.org/details/doctrinachristia00cath>
- Acosta, Joseph de. (1894 [1590]). *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Ramón Anglés, imp. 2º Tomo. Biblioteca digital de Castilla y León. Recuperado de <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=5041>
- Alemparte, Julio. (1961). *Andanzas por la vieja España*. Madrid: Editorial Andres Bello. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=0EkOj9RQWNoC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Aligueri, Dante. (1922). *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro cultural “Latinium”. Recuperado de [http://www.traduccionliteraria.org/biblib/D/D102\\_Paraiso.pdf](http://www.traduccionliteraria.org/biblib/D/D102_Paraiso.pdf), [http://www.traduccionliteraria.org/biblib/D/D102\\_Infierno.pdf](http://www.traduccionliteraria.org/biblib/D/D102_Infierno.pdf)
- Álvarez, María Soledad. (2005). La peregrinación, el arca de las reliquias y su influencia artística en san salvador de Oviedo en el siglo XII en Lacarra, María del Carmen., Dir. *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, (pp. 63-86). Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Recuperado de <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/75/04alvarez.pdf>
- Amengual, Juan José. (1858). *Nuevo diccionario mallorquín –castellano –latín*, Tomo I, España: Imprenta y librería Palma, Recuperado de [https://books.google.com.pe/books?id=guIAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=guIAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Aparicio, Severo. (1983). *Tupac Amarú y la Iglesia en el Cusco. Antología*. Lima: Banco de los Andes Edubanco.
- Arguedas, José María. (1989 [10 de dic. de 1944]). El valor, poético y documental de los himnos religiosos quechuas. Buenos Aires: *La Prensa*. En *Indios, Mestizos y Señores* [3º Ed.], (pp.137-140). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María. (1989 [1942]). Los Wayak. En *Indios, Mestizos y Señores* [3º Ed.], (pp. 121-124). Lima: Horizonte.
- Arias, Lorenzo. (2008) *Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana*. Madrid: *Anejos de Archivo español de arqueología*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Arnheim, Rudolf. (2006) *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. [2ª Ed.]. Madrid: Alianza editorial.
- Arriaga, José de. *La extirpación de la idolatría en el Perú*. (2002 [1920]) Lima: Imprenta y Librería San Martí y Cª. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-extirpacion-dela-idolatria-en-el-peru--0/>
- Arroyo, Sabino. (2006). *Culto a los hermanos Cristo. Sistema religioso andino y cristiano: redes y formas culturales del poder en los Andes*. (Tesis para optar el grado de Doctor en Antropología), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales, Lima. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/2752>.
- Azcárate, José María de. (1993). *Las esculturas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Recuperado de [ftp://ftp.asturias.es/asturias/patrimonio/8 Camara Santa Catedral.pdf](ftp://ftp.asturias.es/asturias/patrimonio/8_Camara_Santa_Catedral.pdf)
- Barberini, María Giulia. y Sconci, María Selene. (2009). *Guida del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*. Roma: Getart S.p.A. Recuperado de [https://www.academia.edu/2392521/Guida\\_del\\_Museo\\_Nazionale\\_del\\_Palazzo\\_di\\_Venezia\\_a\\_cura\\_di\\_M.G.\\_Barberini\\_e\\_M.S.\\_Sconci\\_Roma\\_2009\\_coautore](https://www.academia.edu/2392521/Guida_del_Museo_Nazionale_del_Palazzo_di_Venezia_a_cura_di_M.G._Barberini_e_M.S._Sconci_Roma_2009_coautore)
- Barrionuevo, Alfonsina. ¿[1985?]. *Los dioses de la lluvia*. Lima: Universo.
- Barrionuevo, Alfonsina. ¿[2004?]. *El honderito*. Travesuras del Niño Dios en la tierra de los inkas. Lima: Gráfica Bellido.
- Barrionuevo, Alfonsina. *Artistas Populares del Perú*. (s. f.). Lima: Sagsa.
- Bauer, Herman (1983). *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Versión castellana de Rafael Lupiani. Taurus ediciones S.A., Madrid.
- Bayly, Jaime. Introducción a la talla popular en piedra de Huamanga. (1980). Lavalle, José Antonio de y Lang, Werner (Eds.) *La talla popular en piedra de Huamanga*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, BCP.
- Berg, Hans van der, Rita del Solar y Lupe Andrade. (2012) *Bolivia, tierra de vírgenes poderosas*. Pisces, La Paz
- Bertonio, Ludovico. Vocabulario de la lengua aymara: segunda parte (1879). Platzmann, Julio., Ed. Leipzig: B.G. Teubner. Recuperado de <https://archive.org/details/vocabulariodela00bertgoog/page/n298/mode/2up>
- Boix, Sara. (2008) *Introducción al pensamiento estético Tradicionalista*. Memoria de investigación. Universitat de les Illes Balears. Recuperado de [http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/memoriesUIB/index/assoc/Boix\\_Lla.dir/Boix\\_Llaveria\\_Sara.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/memoriesUIB/index/assoc/Boix_Lla.dir/Boix_Llaveria_Sara.pdf)
- Bouleau, Charles. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. (1997). Madrid: Akal.
- Brunn, Reinhild Margarete von. (2009). *Metamorfosis y desaparición del vencido: Desde la subalternidad a la complementariedad en la imagen de Santiago ecuestre en Perú y Bolivia*. (Tesis para optar el grado de Magister en Artes), Universidad de Chile,

Facultad de Artes. Recuperado de  
[http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/brunn\\_r/sources/brunn\\_r.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/brunn_r/sources/brunn_r.pdf)

- Bugallo, Lucila (2015). Wak'as de la puna jujeña. Lo fluido y lo fino en el dialogo con la Pachamama en Bugallo, Lucila y Mario Vilca., Comps. *Wak'as, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino* (pp.111-161). San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy-EDIUNJU-IFEA.
- Bugallo, Lucila. (2010). La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la Puna de Jujuy en Bovisio, María Alba y Penhos, Marta., Coords. *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos* (pp. 85-102). Cordova: Encuentro grupo Editor.
- Burckhardt, Titus. (1947). *Principes et méthodes de l'art traditionnel*. Sophia Perennis.
- Burckhardt, Titus. (2000). *Principios y Metodos del Arte Sagrado*. Olañeta, José J. de (Ed.). España: Sophia Perennis.
- Butler, Alban. (1789). *La vida de los Padres, Mártires y otros Santos Principales*. Tomo I. Valladolid: En casa de la viuda e Hijos de Santander.
- Caballero, Angela María. (2010). *La Virgen de Copacabana: construcción de identidades de género en torno al imaginario de una mujer madre en los Andes*. (Tesis para optar el grado de Magister en Historia), Universidad Nacional de San Andrés, Facultad de Humanidades, La Paz. Recuperado de <https://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/6643>
- Caballero, José. (2016). *El místico influjo del número puro: la proporción áurea y su nexos con oficios y disciplinas*. España: Ediciones León Alado. Recuperado de [https://www.parclabelleidee.fr/docs/productions/El\\_Mistico\\_Influjo\\_del\\_Numero\\_Puro.pdf](https://www.parclabelleidee.fr/docs/productions/El_Mistico_Influjo_del_Numero_Puro.pdf)
- Calancha, Antonio de. (1653 [2011]). *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana. Ciencia y Cultura*, N.º 27, 131 - 151. Recuperado de <http://www.scielo.org.bo/pdf/rcc/n27/v12n27a06.pdf>
- Calderón de la Barca, Pedro. (1801). *La Aurora en Copacabana*. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Recuperado de [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31348&num\\_id=4&num\\_total=4](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31348&num_id=4&num_total=4)
- Cama, Máximo. (2013). *Sangre para la hambrienta tierra: resolución de conflictos a través de Takanakuy en los Andes del Sur. El caso de la comunidad campesina de Ccoyo, departamento del Cusco- Perú*. (Tesis para optar grado de Doctor en Antropología) Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/661754>
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco. (2000). La religiosidad popular en los pueblos de la provincia de Toledo, según las "Relaciones Topográficas" de Felipe II. En Martínez-Burgos, Palma y Vizuite, Carlos., coord. *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, (pp. 59-124). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco. (2011). *Los Agustinos en América del Sur a comienzos del siglo XIX. El drama de una fidelidad*. Sevilla: Ediciones Escorialenses. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=575046>
- Campos, Norma (Ed.). (2003). *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina.
- Capdevila i Werning, Caterina. (2015). *Devoció del Roser a la diòcesi de Girona del segle XVI al XIX: confraries i imatges*, (Tesis para optar el doctorado en Historia del Arte y Musicología). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/record/148818>
- Caro, Julio. Ritos y mitos equívocos. (1974). Madrid: Ediciones Istmo.
- Carrión, Rebeca. (2005). *El Culto al Agua en el Antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Carrizo, Juan. *Cancionero Popular de Jujuy*. (2003 [1934]). Tucumán: Miguel Violento. Versión digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero-popular-de-jujuy--0/>
- Carrizo, Juan. *Cancionero Popular de La Rioja. Tomo II*. (2010 [1942]) Buenos Aires: A. Baiocco y Cía. Editores. Versión digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero-popular-de-la-rioja-tomo-ii/>
- Castrillón, Alfonso. (2001). *El ojo de la navaja o el filo de la tormenta*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Castro, José de. A. (2016). *Expectação" Mariana na coleção de Imaginária Medieval do Museu de Santa Maria de Lamas Nossa Senhora do "O" / "Ó" (séculos XIII / XIV) – Um caso raro na História da Arte e Museologia nacional, Museu de Santa Maria de Lamas*. Santa Maria de Lamas: Museu de Santa Maria de Lamas. Recuperado de <https://museu.colegiodelamas.com/pdf/senhoradoo.pdf>
- Catholic Church, Catholic Church. *Catechismus Ecclesiae Catholicae*. Quichua (1867). *Tercero catecismo y exposicion de la doctrina christiana por sermones para que los curas*. Paris: Librería de Rosa y Bouret. Recuperado de <https://library.si.edu/digital-library/book/tercerocatecism00cath>
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Helder. Recuperado de <http://www.archetipos.com/wp-content/uploads/2018/10/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier-ilovepdf-compressed.pdf>
- Chihuantito, Urieta del Carmen. (2013). *Análisis histórico-constructivo y restauración del Santuario de la Virgen de Cocharcas, Apurímac (Perú)*, (Tesis para optar el grado de Magister en Conservación del Patrimonio Arquitectónico), Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/43974?show=full>
- Coloma Poreari y Valladolid, Clide (2003) *Lexicon o Vocabulario de la Lengua General del Perú* de Fray Domingo de Santos Tomás. Lima: Instituto Nacional de Cultura;



- Centro Nacional de Información Cultural. Recuperado de <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/226>
- Concha, Ángela y villafuerte, Ivo. (2013). *Nuestra Señora de Cocharcas: Imagen, proyecto religioso y construcciones identitarias (1582-1636)*, (Tesis de Licenciatura en Historia), Universidad Nacional de San Antonio Abad, Cuzco. Recuperado de: <http://repositorio.unsaac.edu.pe/handle/UNSAAC/944>
- Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. (2013). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente* [5ª ed.]. Lima: Instituto De Estudios Peruanos. Recuperado de [www.jstor.org/stable/j.ctt9qdvq9](http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qdvq9)
- Contreras, Carlos. (1982). *La ciudad del mercurio huancavelica 1570-1700*. Lima: Instituto De Estudios Peruanos. Recuperado de: [http://www.repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/565/2/contreras\\_laciudaddelmercurio.pdf](http://www.repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/565/2/contreras_laciudaddelmercurio.pdf)
- Coomaraswamy, Ananda K. (1938) *Doctrina del Arte Tradicional*, New Orient Society of America. *Πρεφάχιο (Φορεωορδ)* apareció por vez primera en *Πελατεδ Αρτσ* de la Hermana Mary Noreen Gormley SSND con ocasión de un Taller realizado en el College of Notre Dame de Maryland en enero de 1942
- Cooper, J.C. (2002). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Cortes, Marcos. (2010). *El “Flos Sanctorum con sus etimologías”. Estudio y edición*, (Tesis para optar el grado de Doctor en Filología Española), Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-flos-sanctorum-con-sus-etimologias-edicion-y-estudio/>
- Cracco, Lellia. (2007). I dittici tardoantichi nel Medioevo. En Cristante, Lucio y Ravalico, Simona., Eds. *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. IV*, (pp. 77-99). Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste. Recuperado de <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/4397>
- Cruz de Amenabar, Isabel (2018). Catalogación y descripción de obras en Cruz de Amenabar, Isabel y Schenke, Josefina. *En nombre de los santos: Imaginería virreinal y devoción privada*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Interior-cat Santos-31 enero.pdf>
- Cruz de Amenabar, Isabel y Schenke, Josefina. (2018). *En nombre de los santos: Imaginería virreinal y devoción privada*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Interior-cat Santos-31 enero.pdf>
- Cruz de Amenábar, Isabel; Telias, Efraín; Gallardo, Ximena y Fuentes, Alejandra. (2014). *Virgenes sur andinas. María, territorio y protección*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de [Http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Catalogo-Virgenes-Sur-Andinas.pdf](http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Catalogo-Virgenes-Sur-Andinas.pdf)

- Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. (1892, octubre 30). *La ilustración española y americana*, año XXXVT. N°. XL, 301-302. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana--1199/>
- Curros, María Ángeles. (1991). *El lenguaje de las imágenes románicas: Una catequesis cristiana*, Madrid: Encuentro Ediciones.
- Del Solar, María Elena. (1992) Cajón Sanmarcos. *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*, (pp.17-26). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Dondis, Donis A. (1976) *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Traducción: Justo G. Beramendi. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Dornn, Francisco y Sugrañes, Domingo. (1865). *Paráfrasis de las letanías lauretanas en alabanza de la Virgen Santísima*. Barcelona: Librería Católica de Pons.
- Durston, Alan y Urioste, George. (2013). Las peticiones en quechua del curato de Chuschi (1678-1679), Curatola, Marco y Puente, José de la. (eds.) *El quipu colonial. Estudios y materiales*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Durston, Alan. (2007). *Pastoral Quechua The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- Duviols, Pierre. (2003). *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto francés de estudios andinos, col. Travaux de l'Institut français d'études andines.
- Egan, Martha. (2013). Los relicarios de Copacabana: joyas únicas. *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*. España: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Recuperado de <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/ii-congreso-europeo-de-joyeria-vestir-las-joyas-modas-y-modelos/museos/20718C>
- Eichmann, Andrés. (2009). Cancionero Mariano de Charcas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial. Recuperado de: [https://books.google.com.pe/books?id=8ZfYaNO7b2AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=8ZfYaNO7b2AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Eichmann, Andrés. (2010). Evocaciones celestes en el cancionero mariano de Charcas. *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 331-336). La Paz: Fundación Visión Cultura. Recuperado de: [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18611/1/34\\_Eichmann\\_Oehrli.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18611/1/34_Eichmann_Oehrli.pdf)
- Elias, Julio María. (2015). *Copacauana-Copacabana*. La Paz: Santuario de Copacabana.
- Escámez, Francisco. La Cruz en la devoción popular. (2019). Ruiz, José y Vázquez, Juan, Dirs. *La religiosidad popular y Almería. VI jornadas*. Colección: Etnografía y Cultura Popular, nº 18. Diputación de Almería: Imprenta Provincial. Recuperado de [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-LRPYA/\\$File/LA%20RELIGIOSIDAD%20POPULAR%20Y%20ALMERIAv2.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-LRPYA/$File/LA%20RELIGIOSIDAD%20POPULAR%20Y%20ALMERIAv2.pdf)

- Espinosa Medrano, Juan de y Itier, Cesar (ed., trad., et. prelim.). (2010). *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua edición, traducción y estudio preliminar de Cesar Itier*. Lima: IFEA.
- Estabridis, Ricardo. (2002). *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Esteban, Juan. (1990). *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo.
- Estenssoro, Juan Carlos. (2003). *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750*, Lima: Travaux de l'Institut Français d'Études Andines.
- Esteras, Cristina. (1986). *Orfebrería Hispanoamericana siglo XVI-XIX: Obras Civiles y Religiosas en Templos, Museos y Colecciones Españolas*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Esteras, Cristina. (1997). *Platería del Perú Virreinal 1535-1825*. Madrid/Lima: Banco Continental.
- Fernández, José (1872). *Elementos de gramática quichua ó idioma de los Yncas*. Cusco: Impreso por Watson & Hatzel de Aylesbury y Londres Recuperado de <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10989415-7>
- Focillon, Henri. (1947). *Vida de las formas*. Buenos Aires: Librería y editorial "El Ateneo".
- Focillon, Henri. (2005). *La escultura románica investigaciones sobre la historia de las formas*. España: Akal Ediciones.
- Franco, Ángela. (2013). Fascinación de occidente por Bizancio en las artes suntuarias de los siglos XI y XII: iconografía y liturgia en López, Fernando; Monteagudo, Henrique; Villares, Ramón; Yzquierdo, Ramón, coords. *O século de Xelmírez*, (pp. 151-206). Santiago de Campostela: Consello da Cultura Galega. Recuperado de <http://consellodacultura.gal/documento-vistarapida.php?id=3635>
- Franco, María Ángela. (1998). La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII. Valdés, Fernando. (dir.) *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, Nº 13, 143-166. Recuperado de [http://www.romanicodigital.com/documentos\\_web/documentos/C13-7\\_%C3%81ngela%20Franco.pdf](http://www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C13-7_%C3%81ngela%20Franco.pdf)
- Fujii, Tatsuhiko. (1998) Del arte folklórico al arte nacional: El caso del retablo ayacuchano en L. Millones, H. Tomoeda, T. Fujii, Eds. *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*, Senri Ethnological Reports, Osaka: National Museum of Ethnology, 9, 161-173. Recuperado de [http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1218/1/SER09\\_009.pdf](http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1218/1/SER09_009.pdf)
- Fundación Altiplano, Ed. (2012). *Iglesias Andinas de Arica y Parinacota. Las Huellas de la Ruta de la Plata*. Arica: Fundación Altiplano Monseñor Salas Valdés.
- Galdo, Virgilio. (1985). *Ayacucho: Economía y Sociedad Siglo XIX*. Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

- Gallego, Antonio. (1958) en *Carlos V y su ambiente*. (1958) *Exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*. Dirección General de Bellas Artes, Estados, Toledo, España. [digitalizado 2009] En línea aZ Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha  
<https://ceclmdigital2.uclm.es/results.vm?q=id:0001853401&lang=es&view=libros>
- Garcés, Fernando y Sánchez, Walter., Eds. (2015). *Textualidades: Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. Cochabamba: INIAM-UMSS
- Garcilaso de la Vega, Inca. (1800). *Historia general del Perú o Comentarios Reales de los Incas, Tomo VII*, Madrid: Imprenta de Villalpando. Recuperado de <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/resultados.cmd?id=17539&posicion=2&forma=ficha>
- Gargallo, José Enrique. (2004,). Dos de Febrero. Refranes romances de la Candelaria y meteorología popular. *Paremia*, 13, 109-124. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/013/013\\_gargallo.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/013/013_gargallo.pdf)
- Garret, David. (2003). Los incas borbónicos: la elite indígena cuzqueña en vísperas de Tupac Amaru. *Revista Andina*, 36, 9-51. Recuperado de <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra36/ra-36-2003-01.pdf>
- Ghyka, M. (1978). *El número de oro*. Barcelona: Poseidón.
- Ghyka, Matila. (1979). *Estética de las proporciones*. Barcelona: Poseidón.
- Gisbert, Teresa y Mesa, José de. (2010). Los grabados, el "Juicio Final" y la idolatría indígena en el mundo andino. *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural.
- Gisbert, Teresa y Mesa. (2011[2003]) La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María. *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, (pp. 19-36). Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10171/17949>
- Gisbert, Teresa. (2008). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, [4° ed]. La Paz: Ed. Gisbert
- Gisbert, Teresa. (2008). La difícil inserción de las culturas: el arte. Mujica, Ramón, Ed. *Orígenes y devociones virreinales de la imagería popular* (pp. 155-162). Lima: Icpna.
- Gombrich, Ernest. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Forma.
- Gombrich, Ernest. (1999). *Historia del Arte*. Mexico. D.F.: Conaculta/Editorial Diana.
- Goodman, Nelson. (2010). *Los Lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- González Holguín, Diego. (1608) *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Lima: Francisco del Canto, imp. Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000049038>
- González, Enrique y Carrasco, Teresa. (2004). *Huamanga: Fiestas y Ceremonias*. Lima: Lluvia Editores, BCP.



- González, Ricardo. (2003). *Imágenes de dos mundos: la imaginaria cristiana en la puna de Jujuy*. Argentina: Fundación para la investigación del Arte.
- Gozos de la milagrosa imagen de nuestra Señora de Copacavana y guía, que se cantan en su Capilla en el Convento de Santa Mónica de la Ciudad de Barcelona. (¿1802-1807?). Consortes Garriga (imp.) y la viuda Aguasvivas (imp.) Versión digital de Universitat de València. Biblioteca Històrica. Recuperado de [https://colecciones.uv.es/s/Somni\\_sub/item/48061](https://colecciones.uv.es/s/Somni_sub/item/48061)
- Gracia, Diego. (1711). *Sermones de Christo, su santissima Madre y algunos de los primeros santos de la iglesia*. Zaragoza: Roman, Manuel (impr.) Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000075486>
- Grimal, Pierre (1989). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Guaman Poma, Felipe. *Primer Nueva corónica y buen gobierno*. (2004[1615]). Versión digital, Copenhagen: Biblioteca Real de Dinamarca. Recuperado el 25 de enero de 2019, 20:00 h, <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Gutiérrez, José. (2017). Fray Miguel de Aguirre, el viajero de Copacabana. Insúa, Mariela y Menéndez, Jesús, Eds. *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/44258>
- Hambidge, Jay. (1920). *Dynamic Symmetry: The Greek Vase*. New Haven, Conn., and New York city: Yale university press. Recuperado de <https://archive.org/details/cu31924019526882/page/n17/mode/2up>
- Hambidge, Jay. (1926). *The Elements of Dynamic Symmetry*. New York: Dover publications, inc. Recuperado de [https://aapor.files.wordpress.com/2016/04/elements\\_of\\_dynamic\\_symmetry\\_hambidge.pdf](https://aapor.files.wordpress.com/2016/04/elements_of_dynamic_symmetry_hambidge.pdf)
- Harris, Marvin. (2001). *Antropología cultural*, [3ª ed]. Madrid: Alianza Editorial.
- Hemenway, Priya. (2008) *El Código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia. (Divine proportion.  $\pi$  Phi in Art, Nature, and Science)* Traducción: LocTeam, Barcelona. Springwood S.A., Lugano, Suiza.
- Henández Rojo, Fernando y Leopoldo La Rubia (coord.) (2010) *Arte y geometría*. Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes. Granada.
- Hoz Arderius, Rafael de la. (1996) La proporción cordobesa. VII JORNADAS ANDALUZAS DE EDUCACIÓN MATEMÁTICA “THALES” Actas. Córdoba del 7 al 10 de septiembre, 1995. Ed. Universidad de Córdoba. 1996. pp. 67-84. (Reedición del Ayuntamiento y Colegio de Arquitectos, Córdoba, 2002)
- Hopkins, Aránzazu. (2019). *Análisis artístico metodológico como instrumento de investigación para la restauración en el Perú*, (Tesis para optar el grado académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima.

- Husson, Patrick. (1992). El efecto estructura. Husson, Patrick. *De la guerra a la rebelión* (Huanta, siglo XIX) [en línea]. Lima: *Institut français d'études andines*. Recuperado de <http://books.openedition.org/ifea/2121>
- Roel Pineda, Josafat, Fernando García, Alida Salazar y Cesar Bolaños (1978) *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica*, Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, Lima. Recuperado de <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/20?locale-attribute=en>
- J. Rishel, Joseph y Stratton, Suzanne L. (2006). *The arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art.
- Jiménez, Edilberto. (1992). Santeros, “missas” y herranza en el campo ayacuchano en IEP, *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*, (pp. 27-35). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kuon, Elizabeth y Flores, Jorge. (2008). Santiago en las artes populares andinas en *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular* (pp.185-189). Lima: ICPNA-Universidad Ricardo Palma.
- Labán, Magaly. (2016). *Tradición y recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez (1980-2000)*, (Tesis para optar el grado de Magister en Arte), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/5047>
- Lacordaire, Enrique-Domingo. (1846). *Vida de santo Domingo de Guzmán...*, Palma: Imprenta de D. Felipe Guasp.
- Latre, Mariano. (1847). Sumario de la Historia del Concilio de Trento en Concilio de Trento. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento / traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala; con el texto latino corregido según la edición publicada en 1564*. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indar. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sacrosanto-y-ecumenico-concilio-de-trento-1/>
- Lavalle, José Antonio de y Lang, Werner. (1980). *La talla popular en piedra de Huamanga*, Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Lavalle, José Antonio. (1974). *Platería virreynal*. Arte y tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Leon, Gabriel de. (1663). *Compendio del origen de la... milagrosa imagen de N. Señora de Copacabana. El libro recoge los capítulos dedicados a la Virgen de Copacabana en la Corónica Moralizada de la Provincia del Perú del Orden de San Agustín Nuestro Padre, tomo segundo*. Madrid: Pablo de Val. Recuperado de [https://books.google.com.pe/books?id=jipSAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=jipSAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Lloyd, Karen J. (2017). The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion. en horodowich, Elizabeth y markey, Lia., Eds. *The New World in Early Modern Italy, 1492–1750*. Cambridge: Cambridge UP.
- Loomis, Andrews. (1947). *Creative illustration*. New York: The Viking Press.

- López, Carme. (2013). Quién es quién en la "Elogia Mariana" de A. C. Redelio en López, Carme; Fernández, María de los Ángeles y Rodríguez, María. Coords. *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Vol. 1 (pp. 51-63). Santiago de Campostela: Andavira Editora. Recuperado de [http://iacobus.org/documentos/barroco\\_iberamericano\\_vol1.pdf](http://iacobus.org/documentos/barroco_iberamericano_vol1.pdf)
- López, Rafael y Contreras-Guerrero, Adrián., Coords. (2017) *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía* inaugurada el 10 de noviembre España.
- Macera, Pablo. (2009). *Trincheras y Fronteras del Arte popular peruano*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Majluf, Natalia y Wuffarden, Luís Eduardo. (2004). Arte en piedra de Huamanga en E. Rivera., Ed. *Antología de Huamanga* (pp. 261-266). Lima: Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente.
- Majluf, Natalia; y Wuffarden, Luís Eduardo. (1998). *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Málaga, Alejandro. (2002). *La Virgen Candelaria en el obispado de Arequipa: origen y milagros*, Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.
- Mâle, Emile. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Mannheim, Bruce. (2012). Leer a Juan Pérez de Bocanegra, su Ritual y Formulario y Hanan Pachap Kusikuynin en *Ritual Formulario e institución de curas*. Cusco: Fondo Editorial Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Recuperado de [http://www.academia.edu/3203295/Leer\\_a\\_Juan\\_de\\_P%C3%A9rez\\_Bocanegra\\_su\\_Ritual\\_Formulario\\_y\\_Hanaq\\_pachap\\_kusikuynin](http://www.academia.edu/3203295/Leer_a_Juan_de_P%C3%A9rez_Bocanegra_su_Ritual_Formulario_y_Hanaq_pachap_kusikuynin)
- Mardones, Camila. (2014). *Gloria eterna y fertilidad para las chacras. Las pinturas murales del Santuario de Copacabana de Andamarca. Bolivia, siglo XVIII*, (Tesis para optar el grado de Magister en Artes), Facultad de Artes. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de [https://www.academia.edu/28625761/Gloria\\_eterna\\_y\\_fertilidad\\_para\\_las\\_chacras\\_las\\_pinturas\\_murales\\_del\\_Santuario\\_de\\_Copacabana\\_de\\_Andamarca.\\_Bolivia\\_siglo\\_XVIII](https://www.academia.edu/28625761/Gloria_eterna_y_fertilidad_para_las_chacras_las_pinturas_murales_del_Santuario_de_Copacabana_de_Andamarca._Bolivia_siglo_XVIII)
- Mariacca, M.B. (1923). Datos biográficos de M.R.P. Fernando de María Sanjinés en Sanjinés, Fernando de María. *Manual aymara de la doctrina cristiana*, [4 ed.], (pp. I-IV). La Paz: Talleres gráficos "La Prensa". Versión digital de University of Florida Digital Collections. Recuperado de <https://ufdc.ufl.edu/UF00076090/00001/8x>
- Marraccio, Hipólito. (1656). *De diua virgine Copacauana in Peruano Noui Mundi regno celeberrima liber vnus: quo eius origo & miracula compendio descripta*. Roma: apud Haered. Colinj. Recuperado de <https://archive.org/details/dediuavirginecop00marr/page/n9/mode/2up>
- Martínez, Fernando. (2000). Religión e identidad urbana en el arzobispado de Toledo (XVI-XVII) en Martínez-Burgos, Palma y Vizute, Carlos (coord.) *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América* (pp.15-58). La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Martínez, Juan Manuel. (2011). *Arte y Culto, el poder de la imagen religiosa*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional. Recuperado de [https://www.mhn.gob.cl/618/articles-9739\\_archivo\\_01.pdf](https://www.mhn.gob.cl/618/articles-9739_archivo_01.pdf)
- Meavilla, Vicente. (2007) *Las matemáticas del arte. Inspiración ma(r)temática*. España, Editorial Almuzara.
- Mendizábal, Emilio. (2003). *Del sanmarkos al retablo Ayacucho: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano,
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa. (1982). *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.,
- Millones, Luis y Tomoeda, Hiroyasu. (2010). *La Cruz del Perú*. Lima: Pedagógico San Marcos - Fondo Editorial.
- Molina, Cristobal de. (2010). *Ritos y Fábulas de los Incas*. Frankfur/Madrid: Vervuert/Iberoamericana. Recuperado de [https://www.academia.edu/31699660/CRISTOBAL\\_DE\\_MOLINA\\_Relaci%C3%B3n\\_de\\_las\\_f%C3%A1bulas\\_y\\_ritos\\_de\\_los\\_incas\\_pdf](https://www.academia.edu/31699660/CRISTOBAL_DE_MOLINA_Relaci%C3%B3n_de_las_f%C3%A1bulas_y_ritos_de_los_incas_pdf)
- Monreal y Tejada, Luis. (2000). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: Editorial el Acanalado
- Montes, Francisco. (2017). Catálogo de obras en López, Rafael y Contreras-Guerrero, Adrián., Coords. *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América - Centro Damián Bayón Recuperado de <http://exposicion.andaluciayamerica.com/dt/catalogo.pdf>
- Moreno, Rodrigo y Pereira, Magdalena. (2011). *Arica y Parinacota: la Iglesia en la Ruta de la Plata*. Viña del Mar: Ediciones Altazor.
- Moretti, Simona. (2012). Viaggio di un trittico eburneo da Costantinopoli a Roma. Note in margine al “Corpus degli oggetti bizantini in Italia” in Acconcia, Augusta; Cavallo, Guglielmo; Guiglia, Alessandra y Iacobini, Antonio. *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma* (pp.225-244). Roma: Campizano editore. Recuperado de [https://www.academia.edu/1800601/Viaggio\\_di\\_un\\_trittico\\_eburneo\\_da\\_Costantinopoli\\_a\\_Roma\\_Note\\_in\\_margine\\_al\\_Corpus\\_degli\\_oggetti\\_bizantini\\_in\\_Italia](https://www.academia.edu/1800601/Viaggio_di_un_trittico_eburneo_da_Costantinopoli_a_Roma_Note_in_margine_al_Corpus_degli_oggetti_bizantini_in_Italia)
- Morote Best, Efraín. (1987). *Aldeas sumergidas*. Cusco: CERA Bartolomé de las Casas.
- Moscovich, Viviana. (2017). Khipu, T'uqapu y Qillqa y la historia de los Incas en Yépez, Alden; Moscovich, Viviana y Astuhuamán, César., Eds. *El concepto de lo sagrado en el mundo andino antiguo: espacios y elementos pan-regionales* (pp. 288-309). Quito: Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/327971951\\_Khipu\\_T'uqapu\\_y\\_Qillqa\\_y\\_la\\_historia\\_de\\_los\\_Incas](https://www.researchgate.net/publication/327971951_Khipu_T'uqapu_y_Qillqa_y_la_historia_de_los_Incas)



- Moya, José. Dir. (1985). AA.VV. *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia La Rioja*. Volumen3. Madrid: Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/0000753359a1a8c6d876f>
- Mujica, Ramón (2008). Sobre imageros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas en *Orígenes y devociones virreinales de la imagería popular* (pp.14-31). Lima: ICPNA-Universidad Ricardo Palma.
- Mujica, Ramón y Freire, Luis. (2011). *Del Cielo y la tierra . La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, Fondo Editorial.
- Mujica, Ramón. (2002). El Arte y los Sermones en *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito.
- Mujica, Ramón. (2005). El "Niño Jesús inca" y los jesuitas en el Cusco virreinal en Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)., Ed. *Perú: indígena y virreinal*, (pp. 102-106). España: Brizzolis.
- Mujica, Ramón. (2008). Semiótica de la imagen sagrada: la teurgia del signo en clave americana Mujica, Ramón., Ed. *Orígenes y devociones virreinales de la imagería popular*. Lima: ICPNA-Universidad Ricardo Palma.
- Mujica, Ramón., Ed. (2008). *Orígenes y devociones virreinales de la imagería popular*. Lima: ICPNA-Universidad Ricardo Palma.
- Muñoz, Mireya. (2003). Del Barroco Mestizo al arte popular actual: Los retablos portátiles en *Barroco andino: Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 221-228). La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia/Union Latina.
- Museo de Arte de Lima. (2017). *Catálogo XXII subasta anual MALI 2017 colección Sara de Lavalle*. Lima.
- Museo del Ejército., Ed. *Tradiciones Religiosas*. Toledo: Museo del Ejército. Recuperado de [https://ejercito.defensa.gob.es/museo/Galerias/documentos/ACTIVIDADES/ITINERARIO\\_TRADICIONES\\_RELIGIOSAS.pdf](https://ejercito.defensa.gob.es/museo/Galerias/documentos/ACTIVIDADES/ITINERARIO_TRADICIONES_RELIGIOSAS.pdf)
- Museo Etnográfico de Castilla y León., ed. (2009). *El árbol de la cruz. Las cofradías de la Vera Cruz. Historia, iconografía, antropología y patrimonio*. Zamora: Impresores de la Iglesia. Recuperado de [http://www.museo-etnografico.com/pdf/etno\\_veracruz2009.pdf](http://www.museo-etnografico.com/pdf/etno_veracruz2009.pdf)
- Navarro de Zuvillaga, Javier. (2008) *Forma y representación. El análisis geométrico*. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- Oré, Luis Jerónimo de. (1598), *Symbolo catholico indiano, en el cual se declaran los misterios de la fe contenidos en los tres símbolos catholicos: apostólico, niceno y de san Atanasio*. Lima: Antonio Ricardo impr. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/13749/view/1/195/>

- Oros, Varinia. (2015). *RETABLOS Y PIEDRAS SANTOS La materialidad de las wak'as*. La Paz: MUSEF. Recuperado de [http://www.musef.org.bo/catalogos/2015\\_Retablos\\_y\\_piedras\\_santos.pdf](http://www.musef.org.bo/catalogos/2015_Retablos_y_piedras_santos.pdf)
- Pächt, Otto. (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza editorial,
- Pacífico, José. (1924). *Melodías Religiosas en Quechua*. Friburgo de Brisgovia: Imprenta de Herder & Cia.
- Panizo, Juliana. (1991). Rogativas de tierra de campos. *Revista de Folklore*. Tomo 11a. N°. 124,138-140.
- Panofsky, Erwin. (2005). *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza editorial.
- Panosfky, Erwin. (1993). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza forma.
- Pareja, Porfirio., Comp. (1920). *Estracto de la historia de Copacabana: El alfabeto ortológico, fonético del aymara y cánticos en castellano y aymara*. La Paz: Imprenta El Illimani.
- Pease, Franklin. (1992). *Perú, Hombre e Historia: Vol. II*. Lima: La República, EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura
- Pease, Franklin. (1993). *Perú, Hombre e Historia: Vol. III, La República*. Lima: EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura,
- Pérez, Jesús. (2011). *Ofrendas del Nuevo Mundo platería Americana en las Canarias Orientales*. Universidad de La Laguna, Recuperado de <https://archive.org/stream/OfrendasDelNuevoMundo.PlateriaAmericanaEnLasCanariasOrientales/OfrendasDelNuevoMundo#page/n1/mode/2up>
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1992) *Lecturas de Historia del Arte*, III. Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos.
- Pérez, Jesús. (2017) *La casa indiana. Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna*. La Laguna: LeCanarien ediciones. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=705662>
- Periago, Francisco Hechuras de Indias: platería y otras artes suntuarias en Murcia en Alberio, María del Mar y Pérez, Manuel., Coods. *Territorio de la memoria: Arte y patrimonio en el sureste español*, (pp. 433-455). Madrid: Fundación Universitaria Española. Recuperado de <https://libros.um.es/editum/catalog/view/1441/2121/1811-1>
- Phipps, E., Hecht, Johanna and Esteras. C. (2004) *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press.
- Platt, Tristan; Bouysse-Cassagne, Thérèse y Harris, Olivia. (2006). *Qaraqara-Charka Mallku, Inka y Rey en la provincia de Charcas (siglos XV-XVII) Historia antropológica de una confederación aymara. Edición documental y ensayos interpretativos*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Plural

Editores, University of St. Andrews, University of London, ínter American Foundation.

- Plazaola, Juan. (2015). *Modelos y teorías de la historia del arte* [4ta ed.] Madrid: Universidad de Deusto.
- Poire, Francisco. (1854). *La tríplice corona de la Bienaventurada Virgen María, Madre de Dios, tejida de sus principales grandezas de excelencia, poder y bondad...* Tomo II. Madrid: Imprenta de la compañía de impresores y libreros del reino.
- Porres, Jesús. (2015). La difusión de modelos en la pintura devocional del Barroco en el virreinato del Perú” en Campos, Norma., Ed. *Barroco. Mestizajes en diálogo. VIII Encuentro internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural-Universidad Nuestra Señora de La Paz.
- Quijada, Sergio. (1947). *La tradicional fiesta de la Virgen de la Natividad o de Cocharcas*. Sapallanga: Imprenta Atlántida.
- Ramos Gavilan, Alonso and Rafael Sans. (1867 [ca. 1570]) *Historia De Copacabana Y De La Milagrosa Imagen De Su Virgen*. Lima: J. Enrique del Campo. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=dul1.ark:/13960/t7wm5ss35&view=1up&seq=13>
- Ramos Gavilan, Alonso. (1621) *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, è inuencion de la Cruz de Carabuco*. Lima: Geronymo de Contreras. Recuperado de <https://archive.org/details/historiadelceleb00ramo/page/142/mode/2up/search/guadalupe>
- Razzeto, Mario. (1982). *Don Joaquín: Testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.
- Redel, A. C. *Elogia mariana*. En Línea proyecto PESSCA. Recuperado de <https://colonialart.org/>
- Regalado de Hurtado, Liliana. (1981). La relación de Titu Cusi Yupanqui, valor de un testimonio tardío. *Histórica*, 5(1), 45-61. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7969>
- Reyre, Dominique. (2004). Metahagiografía áurea: los santos en el diccionario de Sebastián de Covarrubias. *Criticón*, 92, 47-64.
- Riegl, Alois. (1992). *El Arte Industrial Tardorromano*. Madrid: Visor.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “Trampantojos a lo divino”: iconos pintados de Cristo y la Virgen a partir de Imágenes de Culto en América Meridional. España, *ACTAS III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001, pp. 24-33. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4087950>
- Rodríguez, Carlos. (2009). Espejos marianos retratos y retratistas de la Candelaria en Rodríguez, Carlos., Coord. *Vestida de Sol: Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, (pp.30-57). España: Obra Social y Cultural de Caja Canarias.

- Romero, Raúl., Comp. (2001). *Traditional Music of Peru, Vol. 6: The Ayacucho Region*. Lima: Smithsonian Folkways Recordings- Instituto Riva Agüero.
- Romero, Raúl., Ed. (2002). *Sonidos Andinos una antología de la música campesina del Perú*, N° 196. Lima: Instituto Riva-Agüero.
- Salazar y Torres, Agustín de. (2009). La Cythara de Apolo: varias poesías, divinas, y humanas en Eichmann, Andrés. *Cancionero Mariano de Charcas*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. Recuperado de [https://books.google.com.pe/books?id=8ZfYaNO7b2AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=8ZfYaNO7b2AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- San Jerónimo. (1995). *Comentario al Evangelio de san Marcos*. Madrid: Ciudad Nueva.
- Sánchez, Leonardo y Gracia, Oscar. (2013). *Cajones arte popular y memoria religiosa*. Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico, UMSS. Recuperado de <http://www.museo.umss.edu.bo/files/shares/virtuales/cataloge/catalogo-Cajones-Arte-Popluar-y-memoria-INIAM-2013.pdf>
- Sánchez, Walter. (2015). El cajón ritual-religioso campesino: entre lo global y lo local en Garcés, Fernando y Sánchez, Walter., Eds. (2015). *Textualidades: Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp.7-38). Cochabamba: INIAM-UMSS. Recuperado de <http://www.museo.umss.edu.bo/files/shares/virtuales/libros/Textualidades-INIAM-2015.pdf>
- Sanjinés, Fernando de María y Solís, Felipe. *Manual aymara de la doctrina cristiana*, [4 ed.]. La Paz: Talleres gráficos “La Prensa”. Versión digital de University of Florida Digital Collections. Recuperado de <https://ufdc.ufl.edu/UF00076090/00001/8x>
- Santa Cruz, A. (2003). Notas acerca del arte popular. *Anthropía*, (2), 25-28. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11185>
- Santuario de Copacabana. (1944). *Copacabana: reseña histórica del Santuario recordando en Quincuagésimo aniversario de su posesión por los franciscanos*, Recuperado de <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/8208>
- Satué, Enrique. (1991). *Religiosidad popular y romerías en el Pirineo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoargoneses. Recuperado de [http://www.sipca.es/documentos/biblio\\_digital.jsp?id\\_noticia=55#.XjC6lGgzaUk](http://www.sipca.es/documentos/biblio_digital.jsp?id_noticia=55#.XjC6lGgzaUk)
- Schenone, Héctor. (1992). *Iconografía del arte colonial: Los Santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Schenone, Héctor. (2008). *Iconografía del arte colonial: Santa María*. Buenos Aires: Educa, Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Shiner, Larry. (2004) *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Siracusano, Gabriela. (2005). *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



- Siracusano, Gabriela. (s.f). "Copacabana lugar donde se ve la hermosa piedra" Imagen y materialidad en la religión andina, en Eder, Rita. *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*. UNAM. Recuperado de [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/siracusano\\_bahia.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/siracusano_bahia.pdf)
- Sliwa, Krzyszto., Comp. (2008). *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca* Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, fénix de los ingenieros y lucero mayor de la poesía española. Valencia: Publicacions Universitat de Valencia. Recuperado de <https://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo8/Calderon.pdf>
- Solís, Felipe de y Sanjinés, Fernando. (1923). *Obras Franciscanas en Aymara. Manual del párroco aymarista*, comprende: catecismo, nociones gramaticales, prácticas y cantos populares. Talleres Gráficos La Prensa, La Paz. En Línea, Biblioteca Nacional del Perú. Recuperado de <http://repositoriodigital.bnpgob.pe/fbook/FlippingBook.html?URL=http://repositoriodigital.bnpgob.pe/bnp/recursos/2/flippingbook/1000089313/index.html#1>
- Solís, Felipe de. (1923). *Platicas en Aymara*, en Solís, Felipe de y Sanjinés, Fernando. *Obras Franciscanas en Aymara. Manual del párroco aymarista, comprende: catecismo, nociones gramaticales, prácticas y cantos populares*. Talleres Gráficos La Prensa, La Paz. En Línea, Biblioteca Nacional del Perú, <http://repositoriodigital.bnpgob.pe/fbook/flippingbook.html?URL=http://repositoriodigital.bnpgob.pe/bnp/recursos/2/flippingbook/1000089313/index.html#1>
- Stastny, Francisco. (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones Edubanco.
- Stastny, Francisco. (1994). Síntomas medievales del "barroco americano", *Documento de trabajo* n°63, serie *Historia del Arte* N° 1. Lima: IEP.
- Stastny, Francisco. (1997). Platería Colonial, un Trueque Divino en Torres della Pina, José y Mujica, Victoria., Eds. *Plata y plateros del Perú*. Lima: Patronato Plata del Perú.
- Stratton-Pruitt, Suzanne. (2006). *The virgin, saints and angels. South American paintings 1600 - 1825 from the Thoma Collection*. Milan: Skira editore.
- Subías Galter, Juan. (1948). *El arte popular en España*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.
- Tatarkiewicz, Władysław. (1989). *Historia de la estética. II. Estetica Medieval*. Akal: España.
- Tatarkiewicz, Władysław. (1991). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Tatarkiewicz, Władysław. (2007). *Historia de la estética. I. Estetica Antigua*. Madrid: Akal.
- Taylor, Gerald. (2001). *La Platica de Fray Domingo de Santo Tomás* (1560). Instituto Francés de Estudios Andinos, 30 (3), 427-45. Recuperado de <https://journals.openedition.org/bifea/7039>
- Taylor, Gerald. (2001). *El sol, la luna y las estrellas no son dioses: La evangelización en Quechua del siglo XVI*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Taylor, Gerald. (2007). *Amarás a Dios sobre todas las cosas: Los confesionarios quechuas, Siglos XVI-XVII*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Lluvia Editores.
- Tercer catecismo y exposición de la doctrina cristiana, por sermones, para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los indios y a las demás personas conforme a lo que se decidió en el Santo Concilio Provincial de Lima*. (1585). Lima: Antonio Ricardo impr. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/13747/view/1/242/>
- Timón, María Pía; Sánchez, Esperanza; Salmador, Natividad. (1978). Fiesta de primavera: "Las Mondas" talabrichenses. *Narria: Estudios de artes y costumbres populares* 9, 18-20. Repositorio de la Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/7957>
- Titu Cusi Yupanqui, Diego de Castro. (1916 [1570]). *Instrucción del Inca Don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui al Licenciado don Lope García de Castro*. Urteaga, Horacio H., Ed., Colección de Libros y Documentos relativos a la Historia del Perú, II, Lima: Imprenta y Librería San Martí y Compañía. En línea, Early Americas Digital Archive. <http://eada.lib.umd.edu/text-entries/instruccion-del-inca-don-diego-de-castro-titu-cusi-yupanqui-al-licenciado-don-lope-garcia-de-castro/>
- Tomoeda, Hiroyasu. (1993). Los Ritos Contemporáneos de Camélidos y la Ceremonia de la Citua en Millones, Luis y Onuki, Yoshio., Eds. *El mundo ceremonial andino*, *Senri Ethnological Studies*, 37 (pp. 289-306). Osaka: National Museum of Ethnology,
- Truxillo, Antonio de. (1690). *San Marcos defendido en el milagro que Dios obra todos los años en amansar un Toro, por sus méritos, el día que la iglesia celebra su Fiesta a veinte y cinco de Abril desde las primeras Vísperas hasta concluida las Missas del santo*. Madrid: Antonio Roman. En línea *Biblioteca Digital del Patrimonio Cultural de Extremadura* CICONIA. [http://ciconia.gobex.es/biblioteca/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1004318#dcId=1579902694054&p=1](http://ciconia.gobex.es/biblioteca/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1004318#dcId=1579902694054&p=1)
- Ulfe, María Eugenia. (2004) *Danzando en Ayacucho Música y Ritual desde el Rincón de los Muertos*. Lima: PUCP.
- Ulfe, María Eugenia. (2011). *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Urbano, Jesús y Macera, Pablo. (1992). *Santero y caminante: Santoruraj - Ñampurej*. Lima: Editorial Apoyo.
- Urday, Sergio y Leon, Rafo (2014). *Lazos de Oro*. Lima: Hudbay Perú. Recuperado de: <http://lazosdeoro.pe/wp-content/uploads/2018/09/Chumbivilcas-Lazos-de-Oro.pdf>
- Valverde, Fernando de. (1894). *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*, Lima: Luis de Lyra. En línea John Carter Brown Library, Box, Brown University, Providence. <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~471~115901469:-Title-page-?qvq=q:copacabana&mi=3&trs=4#>
- Varcárcel, Carlos. (1983). Prologo en Aparicio, Severo. *Tupac Amarú y la Iglesia en el Cusco. Antología*. Banco de los Andes Edubanco, Lima.

- Vargas Ugarte, Rubén. (1956). *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*. Madrid: Talleres Gráficos Jura.
- Vasari, Giorgio. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Prima e seconda parte*. Fiorenza: appresso i Giunti. En línea Biblioteca Digital Hispánica [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Le%20vite%20de'%20piu%20eccellenti%20pittori,%20scultori,%20e%20architettori%20%20%20/qls/Vasari,%20Giorgio%20\(1511%201574\)/qls/bdh0000186192\\_1;jsessionid=35ADD2133AFB49442B2C0A3E9E2CD358](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Le%20vite%20de'%20piu%20eccellenti%20pittori,%20scultori,%20e%20architettori%20%20%20/qls/Vasari,%20Giorgio%20(1511%201574)/qls/bdh0000186192_1;jsessionid=35ADD2133AFB49442B2C0A3E9E2CD358)
- Vasari, Giorgio. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Primo volume della Terza Parte*. Fiorenza: appresso i Giunti. En línea Biblioteca Digital Hispánica [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Le%20vite%20de'%20piu%20eccellenti%20pittori,%20scultori,%20e%20architettori%20%20%20/qls/Vasari,%20Giorgio%20\(1511%201574\)/qls/bdh0000186192\\_1;jsessionid=35ADD2133AFB49442B2C0A3E9E2CD358](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Le%20vite%20de'%20piu%20eccellenti%20pittori,%20scultori,%20e%20architettori%20%20%20/qls/Vasari,%20Giorgio%20(1511%201574)/qls/bdh0000186192_1;jsessionid=35ADD2133AFB49442B2C0A3E9E2CD358)
- Vilca, Ofelia. (2015). *Alteridad en los relatos sobre condenados publicados por José María Arguedas*, (Tesis para optar la Licenciatura en Literatura) Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Villegas, Roberto. (1986). Del altar portátil al retablo socio comunicativo. *Boletín de Lima*, (45), 82-85.
- Villegas, Roberto. (2001). *Artesanías peruanas*, Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial: CIAP.
- Vizuite, Carlos (2000) Ilustrados y religiosidad popular: Lorenzana, arzobispo en México y Toledo en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Von Wobeser, Gisela. (oct. 2015). Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 1 (107), 173-29. <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2558/3111>
- VoráGINE, Jacobo de. *Flos Sanctorum. S. XVIII. En línea Biblioteca Digital Hispánica*. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012579>
- Walker, Mónica. (2011). Los santos médicos Cosme y Damián. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III (5), 51-60. [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21\\_7.%20Santos%20Cosme%20y%20Dami%C3%A1n.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21_7.%20Santos%20Cosme%20y%20Dami%C3%A1n.pdf)
- Weiner, Charles. (1880). *PÉROU ET BOLIVIE, Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*. Paris: Librairie Hachette et Cie. Recuperado de <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=469717>
- Wethey, Harold. (1950). Retablos coloniales en Bolivia. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 3, 1-22. Recuperado de [http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales\\_03.pdf](http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales_03.pdf)
- William, Christian. (1991). *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea.
- Wölfflin, Enrique. (1952). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe.

- Wong, Wucius. (1991). *Fundamentos del Diseño Bi-Tridimensional*. Traducción Homero Alsina Thevenet [7ma ed.] Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Wuffarden, Luis Eduardo y Kusunoki, Ricardo. (2018). *Plata en los Andes*. Lima: Banco de Crédito del Perú y Museo de Arte de Lima.
- Zegarra, Carlos y Rodrich, Rodrigo. (2012). *La Catedral de Ayaviri en el tiempo Estudio histórico y artístico de la Iglesia san Francisco de Asís de Ayaviri desde el siglo XVI a la actualidad*. Arequipa: Universidad Católica San Pablo.

### Artículos de revistas

- Acin, José Luis. (1997). La romería de san Urbez de Ceresola (Huesca). *Revista de Folklore*. 17a. (196), 133-140. Recuperado de <http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf196.pdf>
- Aguirre, Moisés. (2004). Aportes para el análisis estético del arte maya. *Estudios de cultura maya*, 25, 77-93. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-25742004000100005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742004000100005&lng=es&tlng=es).
- Amador Bech, Julio. (2006). La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 48(196), 27-53. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-19182006000100027&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182006000100027&lng=es&tlng=es).
- Arguedas, José María. (1955 a). Himnos quechuas católicos cusqueños. Colección del padre Jorge A. Lira y de J.M B. Farfán. *Folklore Americano*, 3, 3, 121-232.
- Arguedas, José María. (1955 b). Los himnos quechuas católicos cuzqueños. Colección del padre Jorge A. Lira y de J.M.B. Farfán. Estudio preliminar en Farfán & Lira. *Folklore Americano*, 3, 3, 3-48.
- Arguedas, José María. (1958) Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga, *Revista del Museo Nacional*, XXVII, 140-194.
- Ariznabarreta, Abel. (1991). La marca ganadera y su utilización como signo de vinculación entre la casa y su sepultura (el pueyo de jaca. Valle de tena). *KOBIE* (Serie Antropología Cultural), V, 139-147.
- Arroyo, Sabino. (2012). De Santiago mataindios a Tayta Shanti. *Investigaciones Sociales*, 16 (29), 159-169. Versión digital 2014. Recuperado de <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/issue/view/681>
- Barriga Tello, Martha. (1992). De los métodos y áreas de investigación en Historia del Arte Peruano: Propuesta. *Letras*, año 63, N° 91, 49-63.
- Barriga Tello, Martha. (julio - diciembre 1994). Religiosos y el Arte en el Perú en el siglo XVI. *Sequilao*, N° 7, Año III, 19-32.



- Barriga Tello, Martha. (2010), El objeto de arte como objeto social en Lima virreinal. *Letras*, vol. 81, N° 116, 57-71, Lima.
- Barriga Tello, Martha. (2012) Bartolomé Álvarez. Una visión singular en el Perú del siglo XVI. *Homenaje a José Antonio del Busto*. Margarita Guerra Martinière y Rafael Sánchez Concha (Editores) Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tomo II, 359-382.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco. (2018). La escenografía de la Aurora en Copacabana de Calderón de la Barca y la historiografía agustiniana. *Anuario jurídico y económico escurialense*, N.º. 51, 521-560. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6332798>
- Choy, Emilio. De Santiago Matamoros a Santiago Mataindios. (1958). Las ideas políticas en España, desde la Reconquista a la Conquista de América. *Revista del Museo Nacional*, XXVII, 195-272.
- Cock, Guillermo y Doyle, Mary Eileen. (1979). Del culto solar a la clandestinidad de Inti y Punchao. *Historia y Cultura: Revista del Museo Nacional de Historia*, N°, 12, 51-73. Recuperado de [https://www.academia.edu/8909368/Del\\_Culto\\_Solar\\_a\\_la\\_Clandestinidad\\_de\\_Inti\\_y\\_Punchao](https://www.academia.edu/8909368/Del_Culto_Solar_a_la_Clandestinidad_de_Inti_y_Punchao)
- Contreras, Carlos. (2005). El impuesto de la contribución personal en el Perú del siglo XIX. *Histórica*, 29(2), 67-106. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/1299>
- Díaz, Gerardo. (2017) Teoría y fenomenología del arte popular. Una mirada de los estudios del mueble, *Res Mobilis*. Universidad de Oviedo. 6 (7), 1-19.
- Doménech, Sergi. (enero-junio 2014). La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXIX (1), 53-76. Recuperado de <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/313/316>
- Durston, Alan. (2010). Apuntes para una historia de los Himnos quechuas del Cuzco. *Chungará*, 42 (1), 147-155. Recuperado de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0717-73562010000100026&lng=n&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0717-73562010000100026&lng=n&nrm=iso)
- Duviols, Pierre. (feb. 1976). Punchao, ídolo mayor del Coricancha. Historia y tipología. *Antropología andina*, 1-2, 156-182.
- Echarte, Tomás y Montaner, Alberto. (1997). Los emblemas de la orden de predicadores: el stemma liliatvm y el stemma formatvm. *Emblemata*, 3, 393-434. Recuperado de <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/19/79/13echartemontaner.pdf>
- Estabridis, Ricardo. (1993). La Mamacha candelaria en el arte colonial peruano. *Sequilao*, 4-5, 71-84.
- Farfán. José M. (1958). Antroponimias Indígenas. Importancia de la reconstrucción e interpretación de antroponimias y voces culturales quechuas. *Revista del Museo Nacional*, XXVII, 31-39.

- Fernández, María de los ángeles. (2012). Sueños y esperanzas en los viajes atlánticos. Imágenes devocionales en los siglos XVII y XVIII. *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 24, 73-88. Recuperado de <http://www.usc.es/revistas/index.php/semata/article/view/1084/1008>
- Flamine, Marco. (maggio-agosto 2010). Gli avori del «gruppo di Romano». Aspetti e problema. *ACME*, Vol. LXIII - fasc. II. Recuperado de <https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-10-II-08-Flamine.pdf>
- Garcés, Fernando y Sánchez, Walter. (2016). Inscripciones y escrituras andinas: Un sistema complejo y denso de visualidades, oralidades y espacialidades. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1), 115-128. Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/bmchap/v21n1/art08.pdf>
- García, Luis Fernando. (1999). Un impreso suelto de 1688: los gozos de la Milagrosa Virgen de Copacabana. *Cuadernos de Aragón*, 25, 163-169.
- Gómez, María Jesús. (2004). Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión. *Anales de historia del arte*, 14, 33-71. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1067308>
- González, Consolación. (1981). Fiesta de la Cruz en Mayo. *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 22, 28-33. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/8111>
- González, Pablo. (2015). La iglesia de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma: un monumento barroco a la pietas hispánica. *Archivo Español de Arte*, 88 (349), 69-84. Recuperado de <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/issue/view/79>
- González, Ricardo. (dic. 2018). Imágenes domésticas y perspectivas culturales. *Separata*, año XVI, N° 23, 1-27. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2133/15240>
- Gose, Peter. (1995). Contra Pasqual Haro: un proceso de idolatrías, Cusco, 1697. *Ciencias Sociales*, Año 1, N° 1, 203-218. Recuperado de <http://www.acuedi.org/ddata/3785.pdf>
- Gutiérrez, José. (2014). El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de La aurora en Copacabana. *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 7, 167-178. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/41681>
- Itier, Cesar. (1992). La Tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo. *Bulletin de l'Institut francais d'études Andins*, 21(3), 1009-1051.
- Leeuwenberg. (1958). Zeven zuidnederlandse Reisaltaartjes en *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXVII, 95-108. En la web *Retablos Flamencos Esculpidos en España*. Recuperado de <http://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-la-epifania/estilo>
- Lira, Jorge, y Farfán, J.M.B. (1955). Himnos quechuas católicos cusqueños. *Folklore Americano*, 3 (3).

- López, Carme. (2010-2012). Magna dei Parens ac Virgo María Est: la apología Mariana a través de la emblemática en una letanía seiscentista en *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto, vol. IX-XI, 82-107. Recuperado de <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11392.pdf>
- López, Carme. (2012-2013). El dulce nombre de maría: etimología, anatomía, efectos y plástica de los siglos XVII-XVIII en *NORBA, Revista de Arte*, vol. XXXII-XXXIII, 63-84. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2920706>
- Lujan, Francisco. (2002). Nuestra señora de Copacabana una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca) su origen y difusión. *Revista Murciana de Antropología*, 8, 193-246. Recuperado de <http://revistas.um.es/rmu/article/view/72951/70371>
- Macera, Pablo. (11 de noviembre de 2004). San marcos un nombre bien puesto, en *San Marcos al día*, (11). Recuperado de <http://pablomacera.blogspot.com/2012/11/san-marcos-un-nombre-bien-puesto.html>
- Macera, Pablo. (1982). Los retablos andinos, Don Joaquín López Antay. *Boletín de Lima*, 19, 15-35.
- Manzari, F. (2008). Un trittico eburneo con l'Incoronazione della vergine e i Santi Giovanni Battista ed Evangelista en *Arte medievale*, N°. 2, 115-120.
- Marcos, Javier. (2003). Roles, funciones y significados de los animales en los rituales festivos. La experiencia extremeña. *Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnografía*, Eusko Ikaskuntza (Sociedad de Estudios Vascos), 22, 59-85. Recuperado de <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/roles-funciones-y-significados-de-los-animales-en-los-rituales-festivos-la-experiencia-extremena/art-9149/>
- Mardones, Camila. (2012). Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced, *AISTHESIS*, N° 52, 261-282. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812012000200013](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200013)
- Marzal, Manuel. (1979). Funciones religiosas del Mito en el mundo andino cuzqueño. *Debates en Sociología*, 4, 11-22.
- Marzal, Manuel. (1981). Una polémica sobre la evangelización del indígena peruano (1654-64). *Debates en Sociología*, (6) 113-172. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6865>
- Mattos-Cárdenas, Leonardo. (2014). In memóriam Emilio Harth – Terré. *Devenir - Revista De Estudios Sobre Patrimonio Edificado*, 1(2), 4-8. Recuperado de <http://revistas.uni.edu.pe/index.php/devenir/article/view/232/130>
- Mendizábal, Emilio. (1963-1964). La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas. *Folklore Americano*, 11-12, 115-333.
- Mujica, Ramón. (junio 2005). Arte e iconografía del Perú en *Hueso Humero*, 46. Versión digital. Recuperado de <http://huesohumero.perucultural.org.pe/textos/46/4624.doc>
- Muñoz, Fanny. (2013). ¿Dominar y/o evangelizar? Los jesuitas y la Confesión católica, *Revista Debate en Sociología*, (12-14), 63-100.

- Murguía, Manuel y Cuevas, José. (dirs.). (20/09/1879). *El Freru*. La Ilustración Gallega y Asturiana: revista decenal ilustrada, año 1, tomo I, N°26 p.309. Recuperado de: [http://biblioteca.galiciiana.gal/pt/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=156](http://biblioteca.galiciiana.gal/pt/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=156)
- Odone, María. (dic. 2019). Las cajas de santos y su relación con los Circuitos de la memoria (Estación San Pedro)", *Chungara Revista de Antropología Chilena*, 51 (4), Arica, 639-660. Recuperado de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562019000400639](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562019000400639)
- Odone, María (2020). Por los caminos de las cajas de santos en la cuenca San Pedro-Inacaliri. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* Bol. Mus. Chil. Arte Precolomb. vol.25 no.1 Santiago 2020 versión On-line ISSN 0718-6894 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942020000100227>
- Orbe Sivatte, Mercedes de y Orbe Sivatte, Asunción de. (1989). Orfebrería del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona. *Príncipe de Viana*, Año nº 50, N° 186, 7-52. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15834>
- Orellana, Juan de. (2015). Variaciones sobre el tema de la virgen de la candelaria La advocación mariana en el sur andino peruano y la evolución de su iconografía. *Revista De Arquitectura*, 2 (1), 91-128. Lima: UNIFÉ. Recuperado de <http://www.unife.edu.pe/facultad/arquitectura/1/91.pdf>
- Ortiz, Natalia. (2009). *El conquistador infiel: las formas de Santiago en los Andes Centrales*. Maguaré, 23, 265 – 301. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/15048>
- Panosfky, Erwin. (Autumn 1981[1920]). The Concept of Artistic Volition., trans. Kenneth J. Northcott and Joel Snyder, *Critical Inquiry* 8 (1), 17-33. Recuperado de [https://monoskop.org/File:Panosfky\\_Erwin\\_1920\\_1981\\_The\\_Concept\\_of\\_Artistic\\_Volition.pdf](https://monoskop.org/File:Panosfky_Erwin_1920_1981_The_Concept_of_Artistic_Volition.pdf)
- Panosfky, Erwin. (Autumn 2008) On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art en Katharina Lorenz and Jas' Elsner (trads.) *Critical Inquiry*, 35 (1), 43-71. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/10.1086/595628>
- Pastor, María Isabel. (1987-89), Aproximaciones al retablo renacentista asturiano y sus artífices. *IMAFRONTÉ*, 3-5, 17-31. DIGITUM: Repositorio Institucional de la Universidad de Murcia. Recuperado de <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/906/1/234294.pdf>
- Pérez de Castro. (1978). El origen de las «ánimas» y su presencia en la etnografía del Eo (Asturias). *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo XXXI, 273-289. Recuperado de [http://s3.redmeda.com/biblioteca/perez-de-castro\\_1980\\_animas.pdf](http://s3.redmeda.com/biblioteca/perez-de-castro_1980_animas.pdf)
- Pérez, Tomás. (dic. 2010) Criollos contra peninsulares: la bella leyenda», *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM [En línea]. Recuperado de <http://journals.openedition.org/alhim/3431>



- Petit-Breuilh, María Eugenia. (2016). Miedo y respuesta social en Arequipa: la erupción de 1600 del volcán Huaynaputina (Perú). *Obradoiro de Historia Moderna*, N.º 25, 67-94. Recuperado de <https://revistas.usc.gal/index.php/ohm/article/view/3154>
- Placer, Camilo. (10/02/1879). Recuerdos de Asturias. Bosquejos de Tipos y costumbres. Murguía, Manuel y Cuevas, José. (dirs.). *La Ilustración Gallega y Asturiana: revista decenal ilustrada*, año 1, tomo I, N.º 4, 44-45. Recuperado de: [http://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=156](http://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=156)
- Ramírez, Bernardino. (2009). La Fiesta de las Cruces, expresión del sincretismo cristiano indígena”. *Investigaciones sociales*, 22, 195-225.
- Sala i Vila, Núria. (1991). Mistis e indígenas la lucha por el control de las comunidades indígenas en Lampa, Puno, a fines de la colonia. *Boletín americanista*, N.º. 41, 35-66. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2937547>
- Sánchez, María. (2001). Los Envíos de Indias. El Arte Colonial en La Rioja. *Anales del Museo de América*, N.º. 9, 255-274. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456114>
- Satué, Enrique. (marzo 1982). Sobre el origen del frontal de Gésera. *Revista Serrablo*, 12 (43). Recuperado de <http://www.serrablo.org/revista/43/sobre-el-origen-del-frontal-de-gesera>
- Scocchera, Vanina. (2011). La preservación de la imagen sagrada en nichos y retablos coloniales del Virreinato del Río de la Plata. *AVANCES revista de artes*, 191 -209. Recuperado de [https://www.academia.edu/5062581/LA\\_PRESERVACION\\_DE\\_LA\\_IMAGEN\\_SAGRADA\\_EN\\_NICHOS\\_Y\\_RETABLOS\\_PORTAILES\\_COLOMBIALES\\_DEL\\_VIRREINATO\\_DEL\\_RIO\\_DE\\_LA\\_PLATA\\_FINES\\_DE\\_L\\_SIGLO\\_XVII\\_FINES\\_DEL\\_SIGLO\\_XVIII](https://www.academia.edu/5062581/LA_PRESERVACION_DE_LA_IMAGEN_SAGRADA_EN_NICHOS_Y_RETABLOS_PORTAILES_COLOMBIALES_DEL_VIRREINATO_DEL_RIO_DE_LA_PLATA_FINES_DE_L_SIGLO_XVII_FINES_DEL_SIGLO_XVIII)
- Solari, Gertrud. (1986). Elementos mágico-religiosos en el retablo cajón San Marcos. *Boletín de Lima*, 45, 67-77
- Velásquez, David. (2018). Ejército, política y sociedad en el Perú, 1821-1879. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 12, 142-164. DOI: 10.17533/udea.trahs.n12a08
- Torres, Armando. (1985). Arte, artesanía y arte popular. *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, año 1, n.º 3, 19-24. Recuperado de [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/maria\\_cardenas/wp-content/uploads/2012/02/Texto\\_arte\\_artesania\\_artepopular.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/maria_cardenas/wp-content/uploads/2012/02/Texto_arte_artesania_artepopular.pdf)
- Usunáriz, Jesús. (1999). Los estudios sobre religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años. *Zainak*. 18, 17-43.
- Zudeima, Reiner Tom. (1974). La imagen del Sol y la huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los Incas en el Cusco. *Journal de la Société des Américanistes*, 63, 199-230. Recuperado de <https://isidore.science/document/10.3406/jsa.1974.2127>

### Ponencias, seminarios y simposios:

- Albó, Xavier. (junio 2000). Preguntas a los historiadores desde los ritos andinos actuales. *Encuentro Cristianismo y Poder en el Perú Colonial*. Cusco: Fundación Kuraka. Recuperado de [http://albo.pieb.com.bo/archivos/Preguntas\\_XavierAlbo.pdf](http://albo.pieb.com.bo/archivos/Preguntas_XavierAlbo.pdf)
- Burckhardt, Titus (1972) Las ciencias tradicionales en Fez. En Olañeta, José J. de (Ed.). *Símbolos* (1992). Palma de Mallorca: Sophia Perennis. Conferencia en la Universidad *Al-Qaraiyín en Fez*. Recuperado de [https://www.academia.edu/6354555/Titus\\_Burckhardt\\_SIMBOLOS](https://www.academia.edu/6354555/Titus_Burckhardt_SIMBOLOS)
- Galán, María Jesús. (2008.). La devoción de los Santos Juanes en Santo Domingo el Real de Toledo en Instituto en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco., Ed. *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, (pp. 251-268). Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial. Madrid: Ediciones Escorialenses. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2829694>
- Ruiz, Karina. (13. 2005. San Lorenzo de El Escorial). La Virgen como "Fuente de Vida "La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España, en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco, Coord. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*, Vol. 2, (pp. 1177-1200). Madrid: Ediciones Escorialenses.
- Spellmeyer, Anna-Rebekka. (2009-2010). La figura del indiano en el teatro del Siglo de Oro y en el teatro romántico. Seminario: El Mediterráneo en la poesía del Modernismo y del '27, Universität zu Köln.. Recuperado de [http://lateinamerika.philfak.unikoeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip\\_2010/tra\\_bajo\\_Rebekka\\_Spellmeyer\\_el\\_indiano\\_Korr.pdf](http://lateinamerika.philfak.unikoeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip_2010/tra_bajo_Rebekka_Spellmeyer_el_indiano_Korr.pdf)

### Periódico:

- Nakamura, Félix. (1978, febrero 5.). Imagen de un Imaginero. En *La Prensa*, 4-5.

### Artículos de periódicos y revistas virtuales

- Adell, José Antonio y García, Celedonio. (2004, Setiembre 5). Rogativas para paliar las sequías. En *Diario del Alto Aragón*. Versión digital 12 de enero de 2019. <http://www.diariodelaltoaragon.es/NoticiasImprimir.aspx?Id=543868>
- Castillo, Lucas y Pérez, Antonio. (2016, noviembre 20). Nuestra Señora de Copacabana la excelsa patrona de Guarenas. En *diario La Voz*. Versión digital. Recuperado de <https://diariolavoz.net/2016/11/20/nuestra-senora-copacabana-la-excelsa-patrona-guarenas/>
- Díaz, J. (2017, octubre 20). Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna. En *La Laguna Ahora. Periódico digital de la Laguna*. Recuperado de

<https://lalagunaahora.com/plateria-domestica-y-artes-decorativas-en-la-laguna-por-jose-alberto-diaz/>

En orden de aparición. Arte peruano de la colección Hochschild. (2019, febrero 26). En *Revista de Arte*. Recuperado de <https://www.revistadearte.com/2019/02/26/en-orden-de-aparicion-arte-peruano-de-la-coleccion-hochschild/>

Knight. Ch. (2011, noviembre 30). Art review: “Contested Visions in the Spanish Colonial World”, LACMA. En *Los Angeles Times*. Recuperado de <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/11/art-review-contested-visions-spanish-colonial-lacma.html>

La Mamita de los mil rostros. (2013, 11 de enero). En periódico *La Razón*. Recuperado de [http://www.la-razon.com/suplementos/escape/Virgen-mamita-mil-rostros\\_5\\_1759074080.html](http://www.la-razon.com/suplementos/escape/Virgen-mamita-mil-rostros_5_1759074080.html)

La Voz del Najerilla. (2015, febrero 22). “LA RIOJA” publica hoy un amplio reportaje sobre las monjas clarisas del convento najerino de Santa Elena. Versión digital. Recuperado de <http://www.lavozdelnajerilla.com/22/02/2015/la-rioja-publica-hoy-un-amplio-reportaje-sobre-las-monjas-clarisas-del-convento-najerino-de-santa-elena/>

Letona, Adelaida. (2013, enero 26) Pinceladas históricas del Palacio Arzobispal en la calle Hatunrumiyoc. En *Rpp Noticias*. Recuperado de <https://rpp.pe/peru/actualidad/pinceladas-historicas-del-palacio-arzobispal-en-la-calle-hatunrumiyoc-noticia-561119>

Linarez, Iblin. (2013, abril 28). Los tesoros de la Virgen carecen de seguro antirrobo. En *La Razón la revista*. Recuperado de [http://www.la-razon.com/la-revista/tesoros-Virgen-carecen-seguro-antirrobo\\_0\\_1822617812.html](http://www.la-razon.com/la-revista/tesoros-Virgen-carecen-seguro-antirrobo_0_1822617812.html)

Pérez, Noraya. (2015, noviembre. 20). Virgen de Copacabana. En *diario la Voz*. Versión digital. Recuperado de <https://diariolavoz.net/2015/11/20/virgen-de-copacabana/>

Torres, Nilton. (2006, agosto 5). Con ustedes, el perro pastor peruano. En *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/archivo/272031-con-ustedes-el-perro-pastor-peruano/>

Shelton, Anthony (2012) (curador) *Luminescence: The Silver of Perú*, Exposición en el Museum of Anthropology (MOA), University of British Columbia (UBC), Vancouver, Canada (5 de octubre-16 diciembre). Recuperado de <https://moa.ubc.ca/exhibition/luminescence-the-silver-of-peru/>

Un bel éclairage national pour la “capelleta”. (2017, agosto 7). En *L'Indépendant*. Recuperado de <https://www.lindependant.fr/2017/08/07/un-bel-eclairage-national-pour-la-capelleta,3040339.php>

Ventura, Abira. (2012, julio 13). El Mestizaje en arte virreinal de México y Perú. En *El Universal*. Recuperado de <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/69285.html>

Wiener. James. (2012, diciembre 4). A Dazzling Display of Peruvian Silver in Canada. En *Ancient History*. Recuperado de <https://etc.ancient.eu/interviews/a-dazzling-display-of-peruvian-silver-in-canada/>

## Sitio web

ARCHI-Archivo digital de Arte Peruano. <http://archi.pe/>

Atlas del Patrimonio Histórico- Cultural. Fundación Lebel Blanco. (2012). Objetos de arte. <http://www.lebelblanco.com/anexos/atlasBEST-objetos.htm>

Biblia Reina-Valera (1960) en Bible Gateway. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=1+Pedro+5%3A8&version=RVR1960>.

Borja, Jaime. *Proyecto ARCA- arte colonial americano*, Cultura visual de las américas coloniales, Departamento de Historia, Universidad de los Andes. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/#services>

Catalogo fototeca. Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/opera>

Ceres. Colecciones en Red. <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

Diccionari català-castellà. Grup Enciclopèdia Catalana. <https://www.enciclopedia.cat/ec-bi-ca-es-ad-00011168.xml>

Didactalia. Mis museos. (s.f.) San Antonio y el milagro de la mula. <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/san-antonio-y-el-milagro-de-la-mula/86fda8e1-33c3-4c89-831e-20ba1f4586dd>

Diócesis de Abancay. (2020, marzo 22). Patrona de la Diócesis. <http://www.diocesisdeabancay.org/la-patrona>

Ecwiki. Enciclopedia Católica Online. [http://ec.aciprensa.com/wiki/Santo\\_Domingo\\_Guzm%C3%A1n](http://ec.aciprensa.com/wiki/Santo_Domingo_Guzm%C3%A1n)

Generalitat de Catalunya. Museus en Línia. (s.f). Capelleta d'aplegador. <http://museusenlinia.gencat.cat/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1760849&viewType=detailView>

Generalitat de Catalunya.(2016, setiembre 6) *Capelletes d'aplegador: la devoció transhumant*. <https://etnologia.blog.gencat.cat/?s=aplegador>

Gómez, Jesús (2015, marzo). Villa de Orgaz. Museo orfebrería. Virgen de Copacabana (S.XVII-XV). Recuperado de <http://www.villadeorgaz.es/orgaz-patrimonio-religioso-museo-orfebreria-copacabana.html>

Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia Romagna. (s.f.). La Madonna in trono con il Bambino tra Santa Dorotea e Santa Caterina d'Alessandria; l'Angelo annunciante e San Francesco; la Vergine annunciata e San Bernardino. [http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=55740](http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=55740)



Lowden, John y Yvard, Catherine. *Project Gothic Ivories*, The Courtauld Institute of Art.  
[http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/?\\_ga=2.40015777.265129325.1580527755-28082054.1580527755](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/?_ga=2.40015777.265129325.1580527755-28082054.1580527755)

Mediateca de Instituto Nacional de Antropología y Historia (INAH). (2012). Miradas comparadas en los virreinos de América.  
<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exposicion:1178>

Museu Frederic Mares. (2010). Mare de Déu del Roser. En Colección Frederic Marès.  
[https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet\\_del\\_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1](https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1)

Museu Nacional d'Art de Catalunya. (s.f.) Frontal de altar de La Seu d'Urgell o de los Apóstoles.  
<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-la-seu-durgell-o-de-los-apostoles/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell/015803-000>

Museu Nacional d'Art de Catalunya. (s.f.) Frontal de altar de Gésera.  
<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-gesera/anonim/035702-000>

Prelatura de Ayaviri.  
[http://prelaturaayaviri.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1815&Itemid=59](http://prelaturaayaviri.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1815&Itemid=59)

Proyecto Sobre el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial "PESSCA". Convento de Santa Catalina.  
<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-arequipa/ciudad-de-arequipa/convento-de-santa-catalina#c916a-1241b>

Repositorio Institucional de la PUCP.(s.f). Retablo.  
[http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64157/discover?rpp=10&etal=0&query=retablo&group\\_by=none&page=2](http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/64157/discover?rpp=10&etal=0&query=retablo&group_by=none&page=2)

Retablos Flamencos Esculpidos en España, <http://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-la-epifania/estilo>

Roura i Sabà, Pere. (s.f) RECULL DE DOCUMENTS (III).  
<http://www.massanetdecabrenys.com/doc3.html>

Ruta del Barroco Andino. (s.f). Tour en Cusco: Ruta del Barroco Andino.  
<http://rutadelbarrocoandino.com/tour-cusco-valle-sur/>

## **Blog**

La primitiva iconografía de la Virgen de Cocharcas (2012, diciembre 18). [Blog]. Religión. Recuperado de: <http://religionontheworld.blogspot.pe/2012/12/la-primitiva-iconografia-de-la- Virgen.html>

- Museu de Lamas. (2016, marzo 25) Tríptico portátil do Calvário e Anunciação. [Blog]. Recuperado de <http://museudelamas.blogspot.com/2016/03/alto-e-baixo-relevo-de-um-triptico-do.html?view=magazine>
- Priego, María. (2018, enero 30) El retablo madrileño en el siglo XVII [Blog]. *Asociación Española de Pintores y escultores*. Recuperado de <http://www.apintoresyescultores.es/el-retablo-madrileno-en-el-siglo-xvii/>

## LISTA DE FIGURAS:

- Fig. N° 1. *Don Melchor Carlos Ynga* [...] Dibujo N° 1. En *Nueva corónica y buen gobierno* (1615). Recuperado de <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/753/es/text/>
- Fig. N° 2. *Caja de Imaginero Crucificado (Crucifixión)* S. XIX, madera y estuco, dimensiones 48.50 x 30.00 x 11.70 cm. Colección Mari Solari. Fotógrafo: Daniel Giannoni (abierto). Recuperado de ARCHI.
- Fig. N° 3. *Sancta Virgo Virginum* en Redel (1732). *Elogia mariana*. estampa 14. Artista: Martin Engelbrecht (1684-1756) Proyecto PESSCA. Recuperado de <https://colonialart.org/artworks/736A>
- Fig., N° 4. *Regina Martyrum* en Redel (1732). *Elogia mariana*. Artista: Martin Engelbrecht (1684-1756) Proyecto PESSCA. Recuperado de <https://colonialart.org/galleries/gallery-13-the-elogia-mariana-of-the-great-cathedral-of-cuzco#c2761a-2761b>
- Fig. N° 5, 5 a. *Capilleta de Santa Orosia*. Dimensiones: altura = 38 cm, anchura = 21 cm; Profundidad = 20 cm. Foto: Javier Ara Cajal. Museo Ángel Orensanz y artes de Serrablo. Departamento Etnología. Recuperado de <http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/Main>
- Fig. N° 6, 6 a. *Capilla de San Úrbez*. Dimensiones Altura = 38 cm; Anchura = 16,50 cm Foto: Javier Ara Cajal. Museo Ángel Orensanz y artes de Serrablo. Departamento Etnología. Recuperado de <http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/Main>
- Fig. N° 7. *Limosnera de anima*. Escuela leonesa. Museo Etnográfico Provincial de León Tomado del blog ETNOLEON: Etnografía León. Recuperado de <http://etnoleon.blogspot.com/2014/10/>
- Fig. N° 8. *São Roque e o cão na floresta*. Caixa de Esmolas, siglo XIX, madera policromada. Colección Irmandade de sao Roque. Recuperado de: <https://www.irmandadesaoroque.pt/patrimonio/patrimonio>
- Fig. N° 9. *Retablo de la capilla de ánimas "La Gondana"*. Lugar: Figueras (Asturias) Santero: José Ramón Laredo. Circa a 1890. En Pérez de Castro (1978). "El origen de las «ánimas» y su presencia en la etnografía del Eo (Asturias)". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Tomo XXXIV, s, p.
- Fig. N° 10. *Retablo de ánimas*. Cañiza (Pontevedra). En Pérez de Castro (1978). "El origen de las «ánimas» y su presencia en la etnografía del Eo (Asturias)". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Tomo XXXIV, s, p.
- Fig. N° 11. *Vaso de la Divina Gracia*, siglo XIX. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Catalina de Siena, Arequipa, Perú. Fotógrafo: Francisco Montes. Photo PESSCA Archive. Recuperado de <https://colonialart.org/artworks/1241B>
- Fig. N° 12. *Vas Honorabile*. Klauber, 1750. Medium Engraving, Plate 33 of Litanie Lauretanae, by Franciscus Xaveris Dornn. Published in Augsburg in 1750 by Johan Baptist Burckhart. Photo PESSCA Archive Recuperado de <https://colonialart.org/artworks/916A>
- Fig. N° 13. *Mater Divinae Gratiae*. Klauber, 1750. Engravings, Plates 13 & 14 of The Litany of Loreto, by Franciscus Xaveris Dornn (Augsburg: Johan Baptist Burckhart, 1750). Photo PESSCA Archive. Recuperado de <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/908A>
- Fig. N° 14. *Copia de Nuestra Señora de Cocharcas*. Museo Nacional de Arte de la Paz –Bolivia. Plancha de cobre repujado, siglo XVI. Publicado por Marcelo Arduz Ruiz, "La primitiva iconografía de la Virgen de Cocharcas" en *El Diario*, 18 de diciembre de 2012. Versión digital en el blog *Historias de Bolivia*, 2017. Recuperado de <http://historias-bolivia.blogspot.com/2017/08/la-primitiva-iconografia-de-la-virgen.html?m=1>
- Fig. N° 15 *Imagen de Cocharcas en Copia de memoriales y decretos expedidos por el Virrey y constituciones de la cofradía de Nuestra Señora de Cocharcas*. (detalle). Fondo: Colección General (1738). Biblioteca Nacional del Perú. Tomado de Concha y Villafuerte (2014) en *Restauración y puesta en valor del monumento histórico artístico iglesia Nuestra Señora de Cocharcas*, p.2.
- Fig. N° 16. *Our Lady of Cocharcas on the Altar*, Arequipa School, 18th century, oil on canvas, Brooklyn Museum. Recuperado de <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/978>

- Fig. N°17. Wiener, Charles (1880). *PÉROU ET BOLIVIE, Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Librairie Hachette et Cie, p. 197. Recuperado de <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=469717>
- Fig. N°18. *La Vierge de Copacabana*. Wiener, Charles (1880). *PÉROU ET BOLIVIE, Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Librairie Hachette et Cie, p.434. Virgen De Copacabana imagen de sus viajes de Perú y Bolivia de 1875-1877. Recuperado de <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=469717>
- Fig. N° 19. *La Virgen de Cayma*, anónimo, Arequipa, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección de Gérard y Catherine Priet. Fuente de la imagen [www.inah.gob.mx/especiales/6021-miradas-comparadas-en-los-virreinos-de-america-mexico-y-peru](http://www.inah.gob.mx/especiales/6021-miradas-comparadas-en-los-virreinos-de-america-mexico-y-peru). ARCA. Recuperado de <http://www.proyectoarca.global:8080/artworks/11602>
- Fig. N° 20, fig. 20 a. Virgen de Cayma venerada por los Naturales. Autor: Carvajal, Jacinto, Año:1780. Fuente: Mujica, Ramón et al. *El Barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002. ARCA (Archivo Colonial de Arte Americano). Recuperado de <http://157.253.60.71:8080/artworks/2111>
- Fig. N° 21, 21 a *Nuestra Señora de Cayma*. Óleo sobre tela. Fuente de la imagen Stratton-Pruitt, Suzanne (ed.). *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Stanford: Skira, 2006. Colección Thoma, Kenilworth, Illinois. País de origen: Perú. Recuperado de <http://www.proyectoarca.global:8080/system/artworks/avatars/000/002/674/original/2674.jpg?1431726747>
- Fig.N°22. *Virgen de Cayma*, 1947. Tomado de Vargas Ugarte 1947, p. 567
- Fig. N°23. *Virgen de Cayma*,1947. Tomado de Málaga 2011, p. 37
- Fig. N°24. *Virgen de Cayma*. Tomado de Málaga, 2011, p. 40
- Fig. N° 25. Painting of a Statue of the Virgin of Candlemas. Óleo sobre lienzo. Escuela cusqueña, siglo XVIII. Colección particular. Tomado de Phipps, et al. (2004). *Té Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, p. 265, fig. N° 83.
- Fig. N° 26. *Virgen Candelaria con donante*. Monasterio de Santa Teresa de Arequipa, óleo sobre lienzo, ca. 1700-1730. Dimensiones 61 x 71. Fuente: Archivo de Arte Colonial Americano (ARCA), fotografía de Cristina Cabrera. Recuperado de <http://157.253.60.71:8080/artworks/6897>
- Fig. N° 27. Cuadro comparativo.
- Fig. N° 27 a, *Virgen de Copacabana*. Escuela Cusqueña, siglo XVII. Fuente: ARCA
- Fig. N° 27 b, Caja de Imaginero de Chucuito, colección Vivian y Jaime Liébana. ARCHI (Archivo digital de Arte Peruano).
- Fig. N° 27 c, *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana* (Detalle), 1650-1675, MALI. Recuperado de <https://twitter.com/MuseodeArteLima/status/716389103969894400/photo/2>.
- Fig. N° 27 d, *Caja de imaginero de Chucuito* (detalle), tipo B, siglo XIX, colección Mari Solari. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 27 e, *Virgen de la Candelaria* (detalle). Escuela Cusqueña. Pieza repatriada de origen Cusqueño. Fuente: Obras sustraídas obispado del Cusco. Recuperado de <http://www.connuestroperu.com/actualidad/miscelanea/22-miscelanea/36497-ministerio-de-cultura-recibio-mas-de-100-bienes-culturales-rescatados-del-exterior>.
- Fig. N° 27 f, *Virgen de Copacabana Eucarística* (detalle), Escuela Cusqueña – Siglo XVIII, Fuente: ARCHI (Archivo digital de Arte Peruano)
- Fig. N°28. *Our Lady of Cocharcas Under the Baldachin*. Anónimo, fecha: 1765. Escuela Cusqueña, Colección Brooklyn Museum. Recuperado de <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1166>



- Fig. N° 29, Fig. N°29 a (detalle). *Virgen de Copacabana* en Fernando de Valverde, 1641. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú. Poema Sacro*. Grabador: Francisco Bejarano. John Carter Brown Library, Box 1894, Brown University, Providence, R.I. 02912. Recuperado de <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~471~115901469:-Title-page-?qvq=q:copacabana&mi=3&trs=4#>
- Fig. N° 30, fig. N° 30 a. *Virgen de Copacabana con san Juan Bautista y san Francisco Xavier*. Anónimo –Escuela del Lago Titicaca, primer tercio del siglo XVIII, colección Particular de La Paz. En Campos, Norma (ed.). (2003). *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, p.294. Fig. 30 a, Detalle de peana y mandorla.
- Fig. N° 31. *Virgen de Copacabana*, óleo sobre tela, siglo XVII. Escuela Potosina, País actual: United States- Santa Fe, Ubicación: New Mexico History Museum Fuente: Josep and Suzanne Stratton-Pruitt. *Painting the divine. Images of Mary in the New World*. FrecoBooks, 2014. ARCA. Recuperado de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7906>
- Fig. N° 32. *Virgen de Copacabana*, anónimo Cuzqueño, ca. 1730-1750, óleo sobre tela, 113 x 86 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado. Recuperado de <http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asitem/search@/3/primaryMaker-asc?t:state:flow=e64d4e22-0ba9-4d71-a7ed-3eaf751b90a5>
- Fig. N° 33. *Virgen de Copacabana*, anónimo, siglo XVIII. Fuente de la imagen: Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial: santa María*. Buenos Aires: Educa, 2008. ARCA (Archivo colonial de arte americano). Recuperado de <http://157.253.60.71:8080/artworks/10220>.
- Fig. N° 34, Fig. N° 34 a, *Virgen de Copacabana*, pintura al óleo. Convento Franciscano de la Recoleta, siglo XVII Origen: Perú-Cusco. Ubicación actual: Chile- Santiago Fuente de la imagen: Gutiérrez Haces, Juana. (2009) *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, tomo 4. México: Banamex. ARCA. Recuperado de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2320>
- Fig. N° 35. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. (detalle), siglo XVII. Museo de Arte, publicado en Twitter el 2 abril de 2016. Anónimo Cuzqueño o del Alto Perú. Recuperado de: <https://twitter.com/hashtag/colecci%C3%B3nMALI?src=hash>
- Fig. N°36, Fig. N° 36 a. *Caja de imaginero de Chucuito Virgen de la Candelaria*, tipo B, siglo XIX, maguay y estuco policromado. Colección Mari Solari. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 36 a (Detalle).
- Fig. N°37. *Virgen de Copacabana en su retablo, con santos*. Anónimo paceño o del lago Titicaca. Siglo XVII, segundo tercio. Plancha de cobre trabajada al aguafuerte, sobre pintada al óleo. Colección Gandarillas-Pontificia Universidad Católica de Chile. En *Virgenes sur andinas* p. s/p
- Fig. N°38. *Nuestra Señora de Copacabana*, anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela. Fuente: Stratton-Pruitt, Suzanne (Ed.). (2006). *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Stanford: Skira. ARCA. Recuperado de <http://www.proyectoarca.global:8080/artworks/2729>
- Fig. N°39. *Cuadro comparativo de pinturas y cajas de Imaginero (detalles)*.
- Fig. N°39 a, *Virgen de Copacabana*, ca. 1730-1750, anónimo cuzqueño, donación Memoria Prado. Museo de Arte de Lima.
- Fig. 39 b, *Our Lady of Cocharcas Under the Baldachin*, 1765 (detalle), oil on canvas, Cusco School. Brooklyn Museum.
- Fig. N°39 c, *Virgen de Cocharcas* (detalle). Fuente: Miradas Comparadas. Recuperado de <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exposicion:1178>.
- Fig. N°39 d, *Virgen de Cocharcas* (detalle). Brooklyn Museum, siglo XVIII, Arequipa School Our Lady of Cocharcas on the Altar. Oil on canvas, 34 7/8 x 30 1/8 in. (88.6 x 76.5 cm), <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/978>.
- Fig. N°39 e, *Virgen de la Candelaria Painting of a Statue of the Virgin of Candlemas* (detalle), Cusco school, early to mid-18th century, Oil on canvas. Private collection.

- Fig. N°39 f, Caja de Imaginero de Chucuito (detalle). Colección Liébana. Fuente: Del Sanmarkos al Retablo Ayacuchano
- Fig. 40. *Cajas de Imaginero y retablos de la Virgen de la Candelaria de Copacabana* (detalle).
- Fig. N° 40 a, *Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria* (detalle), colección Luza, Museo Riva Agüero, fotografía del archivo del Riva Agüero.
- Fig. N° 40 b, *Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria* (detalle) Museo de Arte UNMSM, fotógrafo: Josué Cahua.
- Fig. N° 40 c, *Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria* (detalle), colección Mari Solari, siglo XIX, fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 40 d, *Virgen de la Candelaria de Copacabana* (detalle), talla de maguey, policromada y estofada. Francisco Yupanqui. Fuente: Santuario de Copacabana, p. 24. Fig. N° 40 e, *Caja de Imaginero chucuiteña tipo B* (detalle), colección Liébana, siglo XIX. Fuente: *Del cielo y la tierra. La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*, p. 118.
- Fig. N° 40 f, *Retablo portátil Virgen de Copacabana* (detalle), siglo XVIII. Museo Pedro de Osma, Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/altar-de-la-virgen-de-copacabana-an%C3%B3nimo/dQFJU8UtSU0Uw>
- Fig. N° 41. *Anunciación con donantes indígenas* (detalle), Marcos Zapata [atribuido], ca. 1740 – 1750, Óleo sobre tela, Iglesia del Triunfo, Cusco. ARCHI Archivo digital de arte peruano. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/188>
- Fig. N°42, 42 a. *Adoración de los reyes*. Diego de la Puente, ca 1600 – 1663. Óleo sobre tela. Iglesia de Juli, Puno, ARCHI (Archivo digital de arte peruano), Fotógrafo: Daniel Giannoni. Recuperado de <http://archi.pe/public/index.php/foto/index/44>
- Fig. N°43. *Frontal de plata con donantes*, Ignacio Ure, 1770, plata labrada. Catedral del Cusco, Fuente: ARCHI (Archivo digital de arte peruano). Fotógrafo: Daniel Giannoni
- Fig. 44, 44 a. *Harbaville Triptych*. Triptyque: Déesis et saints. Siglo X, Bizantino. Museo de Louvre. Fotógrafo: Daniel Arnaudet, l.: 28,20 cm.; H.: 24,20 cm.; Pr.: 1,20 cm Recuperado de [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj\\_view\\_obj&objet=cartel\\_6467\\_63534\\_90-006363.jpg\\_obj.html&flag=true](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_6467_63534_90-006363.jpg_obj.html&flag=true)
- Fig. N° 45. *Trittico con Cristo tra santi e apostoli*, Museo Nazionale di Palazzo Venezia. También denominado Tríptico Casanatense. Recuperado de [https://cmc.byzart.eu/files/original/mar/biblioteca\\_classense\\_mario\\_mazzotti\\_archive/005\\_011\\_023858\\_01.jpg](https://cmc.byzart.eu/files/original/mar/biblioteca_classense_mario_mazzotti_archive/005_011_023858_01.jpg)
- Fig. N° 45 a. *Tríptico Casanatense*, tríptico ebúrneo interno, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia
- Fig. N° 45 b. *Trittico Casanatense*, detalle (Piso inferior). Recuperado de: <http://www.museoradio3.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-7817ca6f-ec74-4407-92db-942b577cb15c.html>
- Fig. 46. *Tríptico con Déesis y santos*, fines s. X - inicios s. XI. Marfil 25,2 x 33 x 2,9 cm (abierto), 25,2 x 16,7 x 5,80 cm (cerrado). Musei Vaticani Inv. 62441. Recuperado de <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-cristiano/sala-degli->
- Fig. 47. *Tríptico con Déesis y santos*, parte posterior, Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani. En Flamini (2010). Gli avori del “gruppo di Romano”. Aspetti e problema, fig. N° 4. Recuperado de <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-10-II-08-Flamini.pdf>
- Fig. N°48. *Trittico bizantino in avorio* (posteriore), Trittico Casanatense. Palazzo di Venezia, Cultura Italiana del Ministero per i beni e le attività culturali. Recuperado de [http://www.culturaitalia.it/opencms/it/temi/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work\\_77588](http://www.culturaitalia.it/opencms/it/temi/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_77588)
- Fig. N° 49. *Trittico portatile della Crocifissione di Cristo con la Madonna, San Giovanni Evangelista*, Abbazia di S. Maria di Grottaferrata, Corso del Popolo, 128, Grottaferrata (RM), Lazio - Italia - raccolta privata, Bizantino-cretense, 1590 - 1610, secc. XVI/ XVII. Recuperado de: [http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=en&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work\\_98350](http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=en&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_98350)

- Fig. N°50. *Frontal de altar de Esquiús*, temple y restos de hoja metálica corlada sobre tabla, segundo cuarto del siglo XII, pintura románica, 88 x 123 x 1,6 cm. Legado de Santiago Espona, 1958. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Recuperado de <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-esquiús/anonim-catalunya-taller-de-ripoll/065502-000>
- Fig. N° 51, 51, a, 51 b, *Frontal de altar de San Pere de Ripoll*. Cataluña, románico, mediados del siglo XII (ornamentación del siglo XIII). Relieve escultórico en madera de sauce sobre tabla de pino rojo, 101 x 186 x 23 cm. Procedente de la iglesia de Sant Pere de Eipoll (Ripollés). Recuperado de Museu Episcopal de Vic: <https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/romanico/frontal-de-altar-de-sant-pere-de-ripoll-mev-556>
- Fig. N° 51 b detalle, San Matías
- Fig. N° 51 a, Interior de frontal de San Pere de Ripoll. Recuperado de <http://www.artmedieval.net/castella/Sant%20Pere%20Ripoll.htm>
- Fig. N°52. *Frontal de altar de Gésera*, medieval románico, Siglo XIII, 107 x 175,7 cm. Temple sobre tabla, estuco y fondo de corladura, siglo: XIII. Procede de Gésera (Sabiñánigo, Huesca). Museu Nacional d'Art de Catalunya. Recuperado de <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-gesera/anonim/035702-000>
- Fig. N° 53. *Díptico consular de Anicius Petronius Probus*. Tesoro del Duomo di Aosta, siglo IV. Recuperado de <https://www.akg-images.de/archive/Kaiser-Honorius-2UMDHUWRNL9KA.html>
- Fig. N° 54. *Capillita de Santero de la Piedad*, colección Junyent de Barcelona, XVI. En Subias Galter (1946). *Arte Popular en España*, fig. 446, p. 518.
- Fig. N°55. *Capelleta portàtil de la Mare de Déu del Roser*, siglo XVIII, Girona, Empordà, Cataluña, dimensiones: 29 x 16 x 11 cm. Museu Frederic Mares- Colección Frederic Marès Deulovol Recuperado de [https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet\\_del\\_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1](https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1)
- Fig. N° 55 a, *Capillita de Santero* (Captiri), colección Mares, XVIII. En Subias Galter (1946). *Arte Popular en España*, fig. 447, p. 519.
- Fig. N°56, 56 a. *Aplegador con capelleta de Catlar*, Exposición: Capelletes d'aplegador: la devoció transhumant. Recuperado de <https://etnologia.blog.gencat.cat/author/museudelalter/page/7/>
- Fig. N°57. *Capelleta d'aplegador de la Mare de Deu de Catlar* (1799), materiales: fusta / tallat (T. Fusta), pintura, dimensiones: 27,5 x 17 x 10 cm. Ingreso de la donación: 1921. Museu Etnogràfic de Ripoll. En *Rescat*, número 19, mayo de 2012, p.66.
- Fig. N°58. *Capelleta de captiri de l'ermità*. Fuente: Pere Roura i Sabà. RECULL DE DOCUMENTS (III). Recuperado de <http://www.massanetdecabrenys.com/doc3.html>
- Fig. N°59. *Capelleta d'ermita Vierge à l'Enfant*. Localidad: Francia: Languedoc-Roussillon, Pyrénées-Orientales; Cabestany. Colección particular, fotógrafo: Ferron, 1958. Ministère de la Culture (France) - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine - diffusion RMN. Recuperado de [http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=AP58P02362](http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=AP58P02362)
- Fig. N°60. *Capelleta*. En Un bel éclairage national pour la “capelleta”. Recuperado de <https://www.lindependant.fr/2017/08/07/un-bel-eclairage-national-pour-la-capelleta,3040339.php>
- Fig. N°61. *Capelleta d'ermita Coustouges*. Crédit photo: Pays d'Art et d'Histoire Transfrontalier les Vallées Catalanes du Tech et du Ter. En el periódico Le Parisien, artículo Capelleta - Eglise Sainte-Marie - Journées du Patrimoine 2016 <http://montpellier.aujourd'hui.fr/etudiant/sortie/jep-capelleta-eglise-sainte-marie-journees-du-patrimoine-2016.html>
- Fig. N° 62. *El freru*. Dibujo a la pluma de José Fernández-Cuevas y García de la Mata en Murguía, Manuel y Cuevas, José. (dirs.). (20/09/1879), *La Ilustración Gallega y Asturiana: revista decenal ilustrada*, año 1, tomo I, N°26 p.309. Recuperado de [http://biblioteca.galiciana.gal/pt/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=156](http://biblioteca.galiciana.gal/pt/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=156)

- Fig. N° 63. *El Freru* en Recuerdos de Asturias. Bosquejos de Tipos y costumbres. *Revista La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo I, n° 4, 1879, p. 42. Composición y dibujo de José Fernández-Cuevas y García de la Mata, grabado por Vela, 10/02/1879.
- Fig. N° 64. *Tríptico portátil do Calvário e Anunciação*, escuela portuguesa, Época: Siglo XII-XIV. Románico. Museo de santa María de Lamas. Recuperado de: <http://museudelamas.blogspot.com/2016/03/alto-e-baixo-relevo-de-um-triptico-do.html>
- Fig. N° 65. *Altar-portátil de santa Águeda, santa Bárbara, san Juan y san Bartolomé*. Iglesia parroquial de san Esteban, principios siglo XVI, Acebeda (Madrid). Recuperado de <http://www.apintoresyescultores.es/el-retablo-madrileno-en-el-siglo-xvii/>
- Fig. N° 66. *Altarolo portatile*. Madonna con Bambino, Santi. Dati tecnici: tavola, cm 29 x 39. Anónimo emiliano sec. XIV. Fondazione Zeri. Recuperado de <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/10597/Anonimo%20emiliano%20sec.%20XIV%2C%20Madonna%20con%20Bambino%2C%20Santi>
- Fig. N° 67. *Trittico dipinto*. La Madonna in trono con il Bambino tra Santa Dorotea e Santa Caterina d'Alessandria; l'Angelo annunciante e San Francesco; la Vergine annunciata e San Bernardino. Ambito fiorentino, altra Attribuzione: scuola marchigiana tavola/ pittura a tempera, cm. 40.3 (la) 47 (a), sec. XV (1450). Museo d'Arte della Città Recuperado de [http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=55740](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=55740)
- Fig. N° 68. *Trittico con la Vergine incoronata e i santi Giovanni Battista e Evangelista*. Primera mitad del siglo XIV (1320-1340), colección privada, Italia. Dimensiones: 8. 6 x 4. 9 cm (centro), 8 x 2. 5 cm (puerta izquierda), y 8x2. 4 cm (puerta derecha). Recuperado de [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/959CA022\\_4ebb5a33.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/959CA022_4ebb5a33.html)
- Fig. N° 69. *Trittico piccolo de Paggese*. Ubicación anterior: Chiesa di San Lorenzo. Ubicación actual: desconocida, la obra fue robada. [http://www.paggese.it/mappa\\_itinerari/chiesa-di-san-lorenzo/](http://www.paggese.it/mappa_itinerari/chiesa-di-san-lorenzo/)
- Fig. N° 70. *Tríptico de la Epifanía*. Escuela de Navarra, siglo XV, madera tallada y policromada, dimensiones: 23,5 x 28 x 7 abierto. Parroquia de san Pedro de Artajona en Navarra. Recuperado de <http://www.enciclopedianavarra.com/wp-content/uploads/1672.gen02110018.jpg>
- Fig. 70 a. *Tríptico de la Epifanía* (cerrado) 1500-1510. En *Retablos Flamencos Esculpidos en España*. Recuperado de <http://retablosflamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-la-epifania/historia>
- Fig. N° 71. *Tríptico de la Adoración de los Magos*. Escuela de Bruselas, madera tallada y policromada, siglo XV (1500-1505). Victoria and Albert Museum. Recuperado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O71857/adoration-of-the-magi-triptych-unknown/>
- Fig. N° 72. *Portable altar*, c. 1525 - c. 1540, 23.3cm x 14.5cm, Bruselas, Rijks Museum. Recuperado de: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-1958-40>
- Fig. N° 73. *Tríptico catalán*. Jaime Cabrera, siglo XV, grosor máximo = 3,70 cm, anchura máxima = 65 cm, altura máxima = 66,50 cm. Museo Arqueológico Nacional. Fotógrafo: Patricia Elena Suárez. Ceres. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=52401>
- Fig. N° 74. *Tríptico con la Virgen y el Niño, santa Catalina y santa Eulalia*. Joan Mates. Cataluña. Dimensiones: 55 x 61.5 cm, pintura al temple sobre madera. Estilo Gótico, fines del siglo XIV, inicios del siglo XV. Museu Episcopal de Vic. Fotografía del Museu Episcopal de Vic. Recuperado de <https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/gotic/triptico-con-la-virgen-y-el-nino-santa-catalina-y-santa-eulalia-mev-19>
- Fig. N° 75, 75a. *Private Devotional Shrine*. Alemania, 1490. The Metropolitan Museum of Art, dimensions: Overall (open): 33.5 x 30.2 x 7.5 cm. Recuperado de <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/469931>
- Fig. N° 76. *Capillita de santero*, relicario, siglo XVIII. Altura = 4,50 cm, anchura = 2 cm, peso = 20,65 gr. Materiales: plata, hueso. Lugar de Producción: Castilla y León. Museo Sorolla.



- Foto: Susana Vicente Galende. Fuente: CERES. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main>
- Fig. N° 77. *Relicario "capillita de santero"*. Altura = 4,70 cm; Anchura = 2,70 cm; Peso = 38,90 gr. Niño Jesús, siglo XVIII. Lugar de Producción: Castilla y León. Museo Sorolla Material: plata, pasta y cristal. Foto: Susana Vicente Galende. CERES. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MSM&Ninv=70048>
- Fig. N° 78. *Capelleta portàtil de la Mare de Déu del Roser*, Capillita de Santero tipo Captiri siglo XVIII. Museu Frederic Mares- Colección Frederic Marès Deulovol. Recuperado de: [https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet\\_del\\_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1](https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H308576/?resultsetnav=5c9297638d3b1)
- Fig. N° 79. *Tríptico de la Inmaculada* (Tota Pulcra), marfil, height: 14.6 cm, width: 18 cm open, width: 8.8 cm of central panel, width: 4.4 cm of left panel, width: 4.4 cm of right panel. Origen: Hispano –filipino, 1600 - ca. 1620. Victoria and Albert Museum. Recuperado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O87479/the-virgin-of-the-immaculate-triptych-unknown/>
- Fig. N° 80, 80 a. *Tríptico con Calvario con santos*. Escuela hispano-filipina, marfil, dimensiones: altura = 21 cm; anchura máxima = 26,80 cm; anchura mínima = 13,40 cm, siglo XVII. Museo de América, España. Recuperado de [http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MAM&Ninv=2002/03/01&txt\\_id\\_imagen=3&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MAM&Ninv=2002/03/01&txt_id_imagen=3&txt_rotar=0&txt_contraste=0)
- Fig. N° 81. *Tríptico de san Jerónimo penitente*. Manila, siglo XVII. Casa Museo Cayetano Gómez Felipe. La Laguna. Fuente: La casa indiana. Platería doméstica y artes decorativas en La Laguna, (Pérez, 2017, p. 87). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=705662>
- Fig. N° 82, 82 a. *Tríptico de san Jerónimo con santos*. Marfil, dimensiones: altura = 8 cm, anchura máxima = 9,60 cm, anchura mínima = 4,80 cm. Museo de las Americas. Fuente: CERES. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=06914>
- Fig. N° 83. *Tríptico*. Origen Virreinato de Nueva España (México), 1575-1600, dimensiones: 8 cm, base to top of suspension loop, width: 7.8 cm, across open wings when laid flat (maximum width), width: 4.3 cm, across front of triptych when closed, includes hinges, depth: 1 cm, front to back when triptych closed. Victoria and Albert Museum. Recuperado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O98009/triptych-unknown/>
- Fig. N° 84. *Tríptico con Descensión de la cruz*. 1500-1600, México, Virreinato de Nueva España. British Museum. Recuperado de [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=377596001&objectId=30620&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=377596001&objectId=30620&partId=1)
- Fig. N° 85. *Tríptico de la Virgen de Copacabana*. Procedencia Virreinato Peruano, dimensiones: 44cm, 58 cm x 90 cm. Inventario del Patrimonio Español. Recuperado de <http://www.villadeorgaz.es/orgaz-patrimonio-religioso-museo-orfebreria-copacabana.html>
- Fig. N° 86. Modelado digital. Fuente: *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. p.12
- Fig. N° 87, 87 a. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Anónimo peruano, ca. 1650-1670, plata labrada y pasta modelada. Clausura, Convento de san José del Carmen, Sevilla. Fuente: *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. p. 104 Recuperado de: <http://exposicion.andaluciayamerica.com/dt/catalogo.pdf>
- Fig. N° 88. *Virgen de Copacabana*. Plácido Sículo, 1655 circa. Foto de Pablo González Tornel. En "La iglesia de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma: un monumento barroco a la pietas hispánica", 74-75, fig. 6. Recuperado de <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/887/922>
- Fig. N° 89. *Grabado de la Virgen de Copacabana*. Marraccio, Hipólito. (1656) De diua virgine Copacauana in Peruano Noui Mundi regno celeberrima liber vnus: quo eius origo & miracula compendio descripta Roma. Recuperado de <https://archive.org/details/dediuavirginecop00marr/page/n3/mode/2up>
- Fig. N° 90 *Grabado de la Virgen de Copacabana*, publicado en León, Fr. Gabriel de. (1663) *Compendio del origen de la esclarecida milagrosa imagen...*, Madrid. Fuente: *Barroco*

*iberoamericano: identidades culturales de un imperio.* Vol. II, p.335  
[https://www.academia.edu/7818538/A\\_los\\_ojos\\_se\\_muestra\\_y\\_a\\_los\\_deseos\\_se\\_pinta\\_.Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo](https://www.academia.edu/7818538/A_los_ojos_se_muestra_y_a_los_deseos_se_pinta_.Retratos_divinos_indianos_en_el_Viejo_Mundo)

- Fig. N° 91. *Effigies Deiparae Virginis María de Copacauana Protectricis Impery Peruntins.* En San Nicolás, Andrés de. (1663). *Imagen de N.S. de Copacavana, portento del nuevo Mundo ya conocido en Europa...*, Madrid. Fuente: Chapter Eight - The Virgin of Copacabana in Lloyd, Karen (2017). *Early Modern Italy: A Disembodied Devotion, part II - The New World and Italian Religious Culture en Horodowich, Elizabeth (Ed.)* New México State University, Lia Markey, Newberry Library, Chicago.
- Fig. N° 92, 92 a. *Retablo de la Virgen de la Candelaria de Copacabana con cuatro santos en las puertas.* Taller indígena de Copacabana, Lago Titicaca, La Plata o Cusco. Siglo XVIII, primer tercio. Colección Joaquín Gandarillas Infante En Catálogo de la exposición *En nombre de los santos. Imaginería virreinal y devoción privada.* p.55. Recuperado de [http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Interior-cat\\_Santos-31\\_enero.pdf](http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Interior-cat_Santos-31_enero.pdf)
- Fig. N° 93. *Virgen de Copacabana.* En Ramos Gavilán, Alonso (1621). Fuente: *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX).* Lamina 20.
- Fig. N° 94. *Our Lady of Copacabana with Saint Joseph and Saint Peter.* Peru or Bolivia, 17th century. Oil on canvas, 37 1/8 x 30 inches, New Mexico History Museum Collection, DCA 2005.27.39. Gift of the Institute of Iberian Colonial Art. Photo by Blair Clark. Recuperado de <http://media.newmexicoculture.org/photo-library/release/file/detail/1725/325/19>
- Fig. N° 95, 95 a. *Estuche-relicario con la Virgen de Copacabana y san José con el Niño,* Alto Perú, segunda mitad del s. XVII Plata en su color y pasta de estuco y maguey policromada y dorada / Diámetro: 7,5 cm; ancho: 2 cm. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria (Gran Canaria) En *Platería Americana en las Canarias Orientales.* Catálogo, fig. 31. Recuperado de <https://archive.org/details/OfrendasDelNuevoMundo.PlateriaAmericanaEnLasCanariasOrientales>
- Fig. N° 96, 96 a. *Retablo-altar-tríptico.* Convento de Agustinas Recoletas, mediados del XVII. Ubicación: Pamplona, merindad de Pamplona, Navarra. Estuco policromado forrado de plata. Procedencia: Virreinato del Perú. Fuente: Atlas del Patrimonio Histórico- Cultural. Fundación Lebré Blanco. Recuperado de <http://www.lebrelblanco.com/anexos/atlasBEST-objetos.htm>
- Fig. N° 97, 97 b. *Relicario bifaz con imágenes de la Virgen de Copacabana y santa Gertrudis.* Alto Perú, ca. 1650-1700. Plata en su color y pasta de estuco dorada y policromada, 2,5 x 6,2 x 7 cm. Museo de Arte de Lima. Donación en memoria de Sara de Laval Garagorri. Recuperado de: <http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asitem/search@/1/primaryMaker-asc?t:state:flow=f8ef42f8-288b-4f5b-8833-bc0472dea15f>
- Fig. N° 97 a (detalle) *Plata de los Andes,* Museo de Arte de Lima, p. 189.
- Fig. N° 98. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana.* Plata en su color y pasta de estuco dorada y policromada, Cusco, 1650-1700, 34,5 x 20,6 x 6 cm. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo de adquisiciones 2001. Plata de los Andes. Recuperado de <http://www.mali.pe/platadelosandes/>
- Fig. N° 99. *Capilla -retablo.* Fines del Siglo XVII, Alto Perú (Bolivia). Plata en su color, estuco y maguey policromado. Dimensiones 22x 12,7 x cm. Colección Privada. En Esteras, Cristina. (1997), p.117, fig. N° 19.
- Fig. N° 99 a. *Portable altarpiece.* Siglo XVII, Alto Perú (Bolivia). Colección Privada. En *Tesoros/treasures/Tesouros: The Art in Latin América, 1492-1820.* Publicación de la exposición realizada del 20 de Setiembre al 31 de diciembre de 2006 en Philadelphia Museum of Art. Recuperado de [https://www.philamuseum.org/doc\\_downloads/education/teachersPackets/tesoros/Tesoros-pack.pdf](https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/teachersPackets/tesoros/Tesoros-pack.pdf)
- Fig. N° 100. *Portable retablo.* Altiplano ca. 1675-1700, gesso, maguey, and silver, cast and repoussé, with burnished punchwork, 36 x 20 x 6,5 (cerrado). Museo de Arte de Lima. Ex Colección Lámbarri, Cusco. Ex. Colección Luisa Álvarez Calderón. ARCHI-Archivo digital de Arte Peruano. Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4874>

- Fig. N°100 a. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Datado: 1650-1700- Cusco. Fotógrafo: Museo de Arte de Lima – MALI. ARCHI-Archivo digital de Arte Peruano. Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4873>
- Fig. N° 101, 101 a. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*, MALI, Cusco, ca. 1650-1700. En *Plata de los Andes*, MALI. Recuperado de: <http://www.mali.pe/platadelosandes/>
- Fig. N°102, 102 a. *Virgen de Copacabana*. Convento Franciscano de la Recoleta, siglo XVII. Origen: Perú-Cusco, ARCA. Recuperado de <http://www.proyectoarca.global:8080/system/artworks/avatars/000/002/320/original/2320.jpg?1431724606>
- Fig. N° 103. *Grabado de la Virgen de Copacabana* (Detalle) De diua virgine Copacauana in Peruano Novi Mundi regno celeberrima liber vnus: quo eius origo & miracula compendio descripta [...].1656
- Fig. N° 104, 104 a, 105. *Retablo portátil*. Convento de Monjas Clarisas de Santa Elena en Nájera, 1749. Procedencia: Virreinato del Perú, 0,91x 0.455 x 0,125.
- Fig. 104 a (detalle). *Retablo portátil*. Convento de Monjas Clarisas de Santa Elena en Nájera. En LA RIOJA publica hoy un amplio reportaje sobre las monjas clarisas del convento de Santa Elena, en *La Voz de Najerilla*.
- Fig. N° 106. *Capilla-retablo de la Virgen de Copacabana*, circa 1725. Plata en su color, estuco y maguey, 44 x 20 x 5.6. Colección particular. Alto Perú. En Esteras (1997). *Platería del Perú virreinal 1535-1825*, p.135, fig. 27.
- Fig. N° 107. *Retablo de la Virgen de Copacabana* (Exterior). *Plata de los Andes* (exposición) 1650-1700. Fuente: Catálogo Plata de los Andes p. 188, fig. 80.
- Fig. 108, Fig. 109. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Plata de los Andes (exposición), 1650-1700, Cusco o Alto Perú. Plata en su color, pasta de estuco y maguey, 44 x 20 x 5.6. Colección A. Andrade. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 109 (Exterior) *Retablo de la Virgen de Copacabana*.
- Fig. N° 110. *Retablo renacentista* (capilla lateral). Iglesia de Oropesa, Quispicanchi, Cusco, siglo XVII. Temple seco sobre muro de adobe. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI: Archivo digital de Arte Peruano. Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/6515>
- Fig. N° 111. *Altar portátil Virgen de Copacabana*. Adquirido en Bolivia. Ubicación: Museo Pedro de Osma. Época, siglo XVIII, dimensiones: 34, 50 x 59 x 14 cm. Materiales, madera, pan de oro, pasta. *Google Art Project*. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/altar-de-la-virgen-de%20copacabana/dQFJU8UtSU0Uw?hl=es>
- Fig. N° 111 a, b, c, d. Detalle de puertas del altar portátil de la Virgen de Copacabana, Google Art Project.
- Fig. N° 112. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*, detalle. Museo Pedro de Osma. Google Art Project.
- Fig. N° 113. *Retablo mayor*, ca. 1660-1680. Santuario de la Virgen de Copacabana. Bolivia. En *Plata de los Andes*, p.33
- Figura N° 114. Detalle del ático. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Museo Pedro de Osma. Google Art Project. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/altar-de-la-virgen-de%20copacabana/dQFJU8UtSU0Uw?hl=es>
- Fig. N° 115 (detalle). *Retablo de Nájera*. Convento de Monjas Clarisas de Santa Elena en Nájera, 1749. Procedencia: Virreinato del Perú, dimensiones: 0,91x 0.455 x 0,125.
- Fig. N° 116. *Retablo de la Virgen de Copacabana*, temple madera. Fuente: Burucúa, José E. Tarea de diez años. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2000. Ubicación: Museo Histórico Provincial Julio Marc. País de origen: Argentina
- Fig. N° 117, N° 117 a. *Admirabilis Virgo de Cuppacavana*. En: *Relatione compendiosa, e semplice della miracolosa imagine della beatissima vergine di Copacavana del Peru ...*, Turin 1692. Autor: Miquèle di Salvatore. En John Carter Brown Library. Recuperado de <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~500096~100000058:Admirabilis-Virgo-de-Cuppacavan>
- Fig. N° 118. *Retablo Virgen de la Candelaria*. Colección Mari Solar. Fotógrafo: Magaly Labán

- Fig. N° 119 (detalle). *Retablo Virgen de la Candelaria*. Colección Luza. Fotógrafo: Guillermo Ayala. Museo de IRA
- Fig. N° 120. *Virgen de Copacabana* (detalle). En Valverde, Fernando de (1641). *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*, poema sacro.
- Fig. N° 121. Retablo Virgen de la Candelaria. Colección Luza. Dibujo: Magaly Labán
- Fig. N° 122. *Caja de Imaginero de Chucuito*, tipo B (detalle). Colección Luza, fotógrafo: Guillermo Ayala.
- Fig. N° 123. *Caja de Imaginero de Chucuito*, tipo B (detalle). Colección Liébana. Archivo personal.
- Fig. N° 124. *Verdadera Copia de Nuestra Señora de Copacabana*. Pintura al óleo sobre plancha de plata. Posiblemente del Siglo XIX. Museo Municipal Carlos Dreyer de Puno. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 125. *Ex Voto del comandante Francisco Davalos a la Virgen de Copacabana*. Casa de Murillo. La Paz, anónimo paceño. 1842. Foto Abela Umsa. En: *Pintores del Siglo XIX*, 1963, s/p. Recuperado de <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/2280>
- Fig. N° 126, 126 a, 126 b. *Caja de Imaginero de la Virgen de la Candelaria*. MASM, siglo XIX. Fotógrafo: Josué Cahua.
- Fig. N° 127. *Virgen de Copacabana*. En Linarez, Iblin (28 de abril 2013). Los tesoros de la Virgen carecen de seguro antirrobo, *Diario La Razón*. Fotografía: Víctor Gutiérrez. Recuperado de [http://www.la-razon.com/la\\_revista/tesoros-Virgen-carecen-seguro-antirrobo\\_0\\_1822617812.html](http://www.la-razon.com/la_revista/tesoros-Virgen-carecen-seguro-antirrobo_0_1822617812.html)
- Fig. N° 128. *Virgen de Copacabana*. Lienzo de 1835. Museo Francisco Tito Yupanqui. En Caballero (2010), p.32. Recuperado de <https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/6643/T-2735.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fig. N° 129. *Caja de imaginero chucuiteña*, tipo B. Virgen de la Candelaria. S. XIX. Madera y estuco, 30.00 x 16.00 x 7.70 cm. Colección de Jaime Liébana. Fotógrafo: Daniel Giannoni.
- Fig. N° 130. *Fotografía de la Santísima Virgen de Copacabana*. En Santuario de Copacabana (1944). *Copacabana: reseña histórica del Santuario recordando en Quincuagésimo aniversario de su posesión por los franciscanos*, s.p. Recuperado de: <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/8208>
- Fig. N° 131. *Virgen de la Candelaria*, imagen procedente de caja de imaginero chucuiteña. Colección particular, alto:9cm. Fotógrafo: A. Guillen. En Mendizabal (1963-1964).
- Fig. N° 132. *Retablo de la Virgen de Copacabana*, siglo XIX, 19,3 ancho x 25.5 alto x 12 profundidad. En *Retablos y piedras santos*, MUSEF, Catálogo 17, p. 101. Materiales: madera, pasta, pigmentos, oléo. Recuperado de [http://www.musef.org.bo/catalogos/2015\\_Retablos\\_y\\_piedrassantos.pdf](http://www.musef.org.bo/catalogos/2015_Retablos_y_piedrassantos.pdf)
- Fig. N° 133. *Caja de Imaginero de Chucuito* (detalle) Tipo A. Maguey y pasta, 14.50 x 9.50 x 4.50 cm. Fotógrafo Magaly Labán.
- Fig. 134. *Virgen de la Purificación* (caja de imaginero chucuiteña tipo A), s. XIX, madera y pasta, 29.00 x 15.00 x 7.40 cm, Colección particular, fotógrafo: Daniel Giannoni, ARCHI. Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4755>
- Fig. N° 135. *Caja de Imaginero Chucuiteña*, tipo A “Virgen de la Candelaria”. Procedencia: Chucuito – Puno (Perú), siglo XIX. Madera y pasta, 23.00 x 12.50 x 5.50 cm. Fotógrafo: Magaly Labán. Colección Mari Solari.
- Fig. N° 135 a. *Caja de Imaginero de Chucuito*, tipo A. Fotógrafo: Daniel Gianoni, ARCHI. Recuperado de <http://archi.pe/index.php/foto/index/4754>
- Fig. N° 136. *Retablo de la Virgen de la Concepción*. Procedencia: Bolivia. Colección particular La Paz, siglo XVII. Madera y pasta. En La Mamita de los mil rostros. Fotografía: Patricio Crooke. Recuperado de: [http://www.larazon.com/index.php?url=/suplementos/escape/Virgen-mamita-mil-rostros\\_5\\_1759074080.html](http://www.larazon.com/index.php?url=/suplementos/escape/Virgen-mamita-mil-rostros_5_1759074080.html)
- Fig. N° 137. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana* (detalle). Fines del siglo XVII, Alto Perú (Bolivia). Pasta de yeso y maguey policromada, caja de plata. Colección Particular, Madrid. En *Orfebrería Hispanoamericana*, Catálogo 20, 1986.



- Fig. N° 138. *La Virgen de Copacabana*, colección Barbosa-Stern, Perú. Pintura siglo XVIII. En A Dazzling Display of Peruvian Silver in Canada, December 4, 2012. En la exposición Luminescence: The Silver of Perú, fig. N° 5. Recuperado de <http://etc.ancient.eu/uploads/static/Photo-6.jpg>
- Fig. N° 139. *Caja de Imaginero Virgen de la Purificación*, tipo A, maguey y pasta, 26 x 16.5 X 6 cm, siglo XIX. Colección Mari Solari. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI. <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4752>
- Fig. N° 139 a (detalle), fotógrafo: Magaly Labán
- Fig. N° 140. *Virgen de Copacabana* (detalle). Pintura sobre plancha de metal, fotógrafo: Magaly Labán. Museo Dreyer-Puno
- Fig. N° 141. Esquema de panel central con armadura del rectángulo de raíz cúbica y circunferencias. Realizado por Magaly Labán
- Fig. N° 142. *Virgen de la Candelaria* (caja de imaginero de Chucuito tipo A), anónimo, siglo. XIX. Madera y pasta, 21.50 x 11.50 x 4.90 cm, Colección Liébana. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Archivo digital de Arte Peruano (ARCHI)
- Fig. N° 143. Esquema de Magaly Labán. Caja de Imaginero de Chucuito, tipo A. Colección Liébana.
- Fig. N° 144. Esquema de Magaly Labán. Caja de Imaginero de Chucuito, tipo A, Colección Mari Solari.
- Fig. N° 145. *Virgen de la Candelaria*. Antonio Vilca, siglo XVIII. Fuente: Benavente, Teófilo y Martínez, Alejandro. (1995). *Historia del arte cusqueño: pintores cusqueños de la colonia*. Ubicación: Templo de Pucyura- Cusco, 1748-1764. ARCA. Recuperado de <http://157.253.60.71:8080/artworks/5622>
- Fig. N° 146. *Virgen Candelaria de Characato*. Museo de Santa Catalina del Cusco, siglo XVIII. Fuente: Barroco Peruano. ARCA. Recuperado de <http://157.253.60.71:8080/artworks/1577>
- Fig. N° 147. *Nuestra Señora del Buen Recodo* (Virgen de la Candelaria). Escuela Cusqueña, Siglo XVIII, óleo sobre tela, 119x86 cm. En Huyra, Lourdes. (2017). La pintura cuzqueña como enfoque artístico del Perú Virreinal. TV Robles. Recuperado de <https://tvrobles.lamula.pe/2017/11/22/la-pintura-cuzquena-como-enfoque-artistico-del-peru-virreinal/tvrobles/>
- Fig. N° 148. *Verdadera Copia de Nuestra Señora de Copacaviana* (detalle), pintura al óleo sobre plancha de plata. Posiblemente del Siglo XIX. Museo Municipal Carlos Dreyer de Puno. Fotógrafo: Magaly Labán
- Fig. N° 149. *Caja de imaginero* (detalle). Daniel Giannoni. ARCHI.
- Fig. N° 150. *Virgen de la Candelaria rodeada por ángeles*. Escuela Cusqueña, siglo XVIII. Convento de la Recoleta, Cusco. Fuente: Mujica, Ramón. (2016). *La imagen Transgredida. Estudios de iconografía peruana y sus poéticas de representación simbólica*. ARCA. Recuperado de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/20808>
- Fig. N° 151, 151 a. *Conversión de un indio noble por inspiración milagrosa de la Virgen de Copacabana*. (Detalle). Escuela cusqueña, ca. 1700 – 1730. Óleo sobre tela, 109.00 x 119.50 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Recuperado de <http://archi.pe/index.php/foto/index/156>
- Fig. N° 152. *Las dos naturalezas de Cristo -divina y humana o eucarística- y la Inmaculada como la Virgen de Copacabana*. Ministerio de cultura del Perú. Museo Histórico Regional de Cuzco, siglo XVIII, Escuela Cusqueña. ARCHI. Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/8245>
- Fig. N° 153. *Cajas de Imaginero de Chucuito*, tipo A. Diagramas realizados por Magaly Labán.
- Fig. N° 153 a. Colección Vivian y Jaime Liébana. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Fuente: ARCHI
- Fig. N° 153 b. Colección Mari Solari. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Fuente: ARCHI
- Fig. N° 153 c. Colección Mari Solari. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Fuente: ARCHI
- Fig. N° 153 d. *Virgen de la Purificación*, inicios del siglo XIX Pasta y madera. Las Artes populares del Perú, fig. 159, p. 155.
- Fig. 153 e. Colección Luza. En Mendizábal, Emilio (1964), Fig. N° 5.
- Fig. 153 f. Colección Vivian y Jaime Liébana. En Mendizábal (2003), p. 49, fig. 6
- Fig. N° 154. *Caja de Imaginero Chucuiteña*. Tipo A. Fotografía: Abraham Guillen. En: Mendizábal (1964), fig. N° 5.

- Fig. N°155. Titulado: ¿Cunatas María? Virgen de Copacabana. En Solís, Fernando de. (1923). *Obras Franciscanas en Aymara. Manual del párroco aymarista*, p. 481.
- Fig. N° 156. *Cajas de Imaginero de Chucuito*, tipo B.
- Fig. N° 156 a. Colección Vivian y Jaime Liébana. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI Fig. N° 156 b. Colección del Museo de Arte de UNMSM. Fotógrafo: Josué Cahua. Archivo personal.
- Fig. N° 156 c. Colección Luza. Museo de Artes y Tradiciones populares, IRA-PUCP.
- Fig. N° 156 d. Colección Luza. Museo de Artes y Tradiciones populares, IRA-PUCP.
- Fig. N° 156 e. Colección Mari Solari. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI
- Fig. N° 156 f. Colección Apesteguía. MASM-UNMSM. Fotógrafo: Josué Cahua
- Fig. N° 157. *Virgen de la Purificación* (caja de imaginero chucuiteña tipo b). S. XIX, madera y estuco. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI.
- Fig. N° 158. *Caja de Imaginero* de Chucuito, tipo B. Colección Mari Solari. Fotógrafo: Magaly Labán
- Fig. N° 159. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Convento de las Agustinas recoletas de Pamplona, siglo XVII.
- Fig. N° 160. *Retablo Virgen de Copacabana* (Panel central). Colección Gandarillas, siglo XVII.
- Fig. N° 161. Retrato de N.S. de Copacauana i guia Protectora del Imperio del Peru. En Marracio, Hipólito. (1656). *De diva virgine Copacauana in peruano Novi Mundi regno celeberrima liber unus: quo eius origo miracula compendio descripta*. Roma.
- Fig. N° 162. *Virgen de Copacabana* (detalle). Placido Siculo, 1655 circa. En *La iglesia de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva...*, p. 75. Fotografía de Pablo González.
- Fig. N° 163, 163 a. *Virgen de la Purificación* (caja de imaginero), siglo XIX. Maguey y estuco, 29.80 x 18.00 x 6.50 cm. Colección Vivian y Jaime Liébana. ARCHI
- Fig. N° 164. *Imagen de Nuestra señora de Copacavana*. En *La ilustración española y americana*, año XXXVT, N° 40, Madrid, 30 de octubre de 1892, p.301. Número al Cuarto Centenario del descubrimiento de América. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana--1199/>
- Fig. N° 165. *Pintura de la Virgen de Copacabana*. Posterior a 1850. En *La Virgen de Copacabana: construcción de identidades de género en torno al imaginario de una mujer madre en los Andes*, p. 4. Museo Francisco Yupanqui. Santuario de Copacabana.
- Fig. N° 166, 166 a. *Caja de Imaginero de la Virgen de la Candelaria*, siglo XIX. Museo de Arte de San Marcos. Fotógrafo: Josué Cahua
- Fig. N°167. *Caja de imaginero*, chucuiteña tipo B (Virgen de la Candelaria). S. XIX, Chucuito, Puno.Madera y estuco, 30 x 16.x 7.7 cm. Colección particular, fotógrafo: Daniel Giannoni
- Fig. N° 168. *Nuestra Señora de Copacabana*. Siglo XVI. (detalle). Francisco Tito Yupanqui. Recuperado de: <https://i.pinimg.com/originals/18/4e/6b/184e6b7e369b53485ed4d4c046564589.png>
- Fig. N° 169, 169 a. *Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria*. Museo de Arte Popular - colección Luza. Madera y pasta policromada. Fuente: Archivo IRA
- Fig. N° 170. *Virgen de Copacabana*. Escuela Cusqueña, ca.1730-1750. Óleo sobre tela 113 x 86 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado. Tomado de MALI colección virtual.
- Fig. N° 171. *Tríptico de marfil relacionado con Carlos V*. Fuente: Tradiciones Religiosas, 2019, p. 11. Museo del Ejército. Diagrama de Magaly Labán También en *Carlos V y su ambiente*. Catálogo, sección diversos, p. 317Tríptico de bolsillo. Anónimo, marfil, abierto: 0,083 x 0,107. Museo del Ejército.
- Fig. N° 172. *Tríptico de la Virgen del Rosario y santos*. Materiales: marfil y madera. Origen: Hispano –filipino. Recuperado de: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>
- Fig. N°172 a. Rectángulo cordobés con rectángulo.
- Fig. N°172 b. Rectángulos áureos en los personajes.
- Fig. N° 173.*Tríptico de la Inmaculada* (Tota Pulcra) Marfil, height: 14.6 cm, width: 18 cm open, width: 8.8 cm of central panel, width: 4.4 cm of left panel, width: 4.4 cm of right panel. Origen: Hispano –filipino, 1600 - ca. 1620, Victoria and Albert Museum. Recuperado de: <http://collections.vam.ac.uk/item/O87479/the-virgin-of-the-immaculate-triptych-unknown/>

- Fig. N° 174 a, 174 b. *Caja de Imaginero*. Colección Luza. Esquema y dibujo de Magaly Labán. Fig. N° 174 a (Trama aurea)
- Fig. N° 174 b (Espiral logarítmica)
- Fig. N° 175 a, b. *Caja de Imaginero*. Colección MASM. Esquema y dibujo de Magaly Labán.
- Fig. N° 175 a (Rectángulo áureo superpuesto a espiral de Durero)
- Fig. N° 178 b (Espiral superpuesta a trama áurea.)
- Fig. N° 176 a, b, c. *Portable altar*, anonymous, c. 1525 - c. 1540. Esquemas Magaly Labán.
- Fig. N° 176 b (trama aurea)
- Fig. N° 176 c (rectángulos áureos y espirales.)
- Fig. N° 177 a, b. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona
- Fig. N° 177 a. Espirales áureas. Esquema de Magaly Labán
- Fig. N° 177 b. Retablo con trama aurea y líneas auxiliares. Esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 178, 178 a, 178 b, 179 a, 179 b. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Siglo XVII. MALI. Esquemas de Magaly Labán
- Fig. N° 178. Rectángulo de raíz cuadrada
- Fig. N° 178 a. Trama áurea.
- Fig. N° 178 b. Trama aurea de tres rectángulos dorados con puntos dorados.
- Fig. N° 179 a. Retablo con espirales áureas.
- Fig. N° 179 b. Retablo con espirales áureas.
- Figura N° 180. Esquemas geométricos de rectángulos.
- Fig. 180 a. Rectángulo de plata. Elaboración propia.
- Fig. N° 180 b. Generación de rectángulos básicos y rectángulos sigma a partir del cuadrado y su diagonal. Recuperado de <https://arquitectura.unam.mx/nuevos-paradigmas-mvp.html>
- Fig. 180 c. Rectángulo áureo. Realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 180 d. Generación de rectángulos. Rectángulo áureo. a) Rectángulo de los cuadrados giratorios) Con gnomones cuadrados. b) Rectángulo dinámico  $\sqrt{5}$ . En Ghyka en *Estética de las proporciones*, p.159.
- Fig. N° 181, 181 a, 181 b. *Caja de Imaginero de Chucuito*, tipo B. En Arguedas (1958), Fig. N° 19, p. 176. Diagramas Magaly Labán.
- Fig. N° 182. *Capilla de Santero de la Piedad*. Siglo XVI. Diagrama: Magaly Labán.
- Fig. N° 183 a, b, c, d. *Caja de Imaginero*. Colección Liébana. Diagrama: Magaly Labán.
- Fig. N° 183 a. Marco de tres rectángulos áureos y dos gnomones cuadrados.
- Fig. N° 183 b. Marco de raíz de cuatro y espacios áureos.
- Fig. N° 183 c. Espirales áureas y rectángulos áureos
- Fig. N° 183 d. Trama áurea del rectángulo raíz de cinco con diagonales.
- Fig. N° 184 a, b. *Caja de Imaginero*, tipo B. Colección Apesteguía, MASM-UNMSM. Fotografía: Josué Cahua Sucasaire.
- Fig. N° 184 a. Esquema de Magaly Labán. Espirales logarítmicas y trama aurea
- Fig. N° 184 b. Doble pentalfa.
- Fig. N° 185 a, b. *Caja de Imaginero*. Colección MASM. Fotografía: Josué Cahua. Esquema y dibujo de Magaly Labán
- Fig. N° 185 a, Trama de un rectángulo áureo y una espiral de Durero.
- Fig. N° 185 b. Marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados.
- Fig. N° 186. *Caja de Imaginero*, tipo A. Colección Liébana. Esquema de Magaly Labán. Trama áurea de tres rectángulos con dos cuadrados en la coronación.
- Fig. N° 186 a. Diagrama de la trama áurea
- Fig. N° 187 a, 187 b. *Retablo Caja de Imaginero*, tipo A, colección Mari Solari. Esquema de Magaly Labán. Circunferencias y espirales de Durero
- Fig. N° 188, fig. 188 a, fig. 188 b. *Retablo de la Virgen de la Candelaria* (detalle), circa 1940, 29.5 x 14.5 x 9.3 cm. Bolivia. British Museum. Esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 188 b. Marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados
- Fig. N° 189 a, b, c, d. *Caja de Imaginero de Chucuito*, tipo B. Colección Mari Solari, siglo XIX.
- Fig. N° 190. *Retablo de la Virgen de Copacabana*, ca. 1650-1675, anónimo cusqueño. MALI, Ex Colección Luisa Álvarez Calderón, antes Lambarri -Orihuela. Esquema de Magaly Labán.

- Fig. N° 191. *Retablo de la Virgen de Copacabana*, Siglo XVIII. Colección Andrade. Esquema Magaly Labán
- Fig. N° 192, 192 a. *Caja de Imaginero*, tipo B. Colección Liébana. Esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 192. Trama aurea con espiral dorada
- Fig. N° 192 a. Espirales doradas.
- Fig. N° 193. *Caja de Imaginero*, tipo B, colección MASM. Esquema y dibujo de Magaly Labán. Trama aurea con espiral dorada
- Fig. N° 194. *Caja de Imaginero chucuiteña*, tipo B. Colección Luza, IRA. Diagrama de Magaly Labán, esquema de rectángulo vesical.
- Fig. N° 195 a. *Retablo portátil* del MALI. Rectángulos vesicales y mandorla. Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 195 b. Doble pentalfa
- Fig. N° 196. *Frontal de altar de La Seu d'Urgell o de los Apóstoles* Segundo cuarto del siglo XII, 102,5 x 151 x 6 cm. Adquisición, 1905. Procede de una iglesia indeterminada del obispado de La Seu d'Urgell. Anónimo. Cataluña. Taller de La Seu d'Urgell. Estilo románico. Temple y restos de hoja metálica corlada sobre tabla de madera de pino. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Recuperado de <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-la-seu-durgell-o-de-los-apostoles/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell/015803-000>
- Fig. N° 197 a, b, c. *Frontal de altar de La Seu d'Urgell o de los Apóstoles*. Diagramas de Magaly Labán a partir de imagen del Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Fig. N° 198. *Tríptico catalán*. Jaime Cabrera, grosor máximo = 3,70 cm, altura máxima = 66,50 cm. Siglo XV. Museo Arqueológico Nacional. Fotografía: Patricia Elena Suárez
- Ceres. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?Accion=4&amuseo=MAN&Ninv=52401>
- Fig. N° 199. *Tríptico con la Virgen y el Niño, santa Catalina y santa Eulalia*. Joan Mates
- Dimensiones: 55 x 61.5 cm, pintura al temple sobre madera. Estilo Gótico, Cataluña, fines del siglo XIV, inicios del siglo XV. Museu Episcopal de Vic. Fotografía del Museu Episcopal de Vic. Recuperado de <https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/gotic/triptico-con-la-uirgen-y-el-nino-santa-catalina-y-santa-eulalia-mev-19>
- Fig. N° 200. *Tríptico de la Virgen con el Niño y Ángeles Músicos*. Juan de Sevilla, temple al huevo sobre tabla. Museo Lázaro Galdiano -España. Altura = 73,50 cm; Anchura = 81 cm. Recuperado de [https://museoteca.com/r/es/work/3270/sevilla\\_juan\\_de/triptico\\_de\\_la\\_virgen\\_con\\_el\\_ni\\_o\\_y\\_angeles\\_musicos/](https://museoteca.com/r/es/work/3270/sevilla_juan_de/triptico_de_la_virgen_con_el_ni_o_y_angeles_musicos/)
- Fig. N° 200 a. Detalle (panel central). Trama áurea
- Fig. N° 200 b. Doble pentalfa.
- Fig. N° 201. *Marcos áureos*.
- Fig. N° 201 a. Doble rectángulo áureo, mas dos cuadrados.
- Fig. N° 201 b. Rectángulo áureo más rectángulo. Rectángulo áureo de cuadrados giratorios.
- Fig. N° 201 c. Rectángulo áureo doble, mas dos rectángulos. (4 rectángulos áureos). Marco de raíz de cinco entre dos en vertical.
- Fig. N° 201 d. Doble rectángulo áureo en forma horizontal.
- Fig. N° 201 e. Rectángulo áureo.
- Fig. N° 201 f. Tres rectángulos áureos.
- Fig. N° 201 g. Dos rectángulos áureos de cuadrados giratorios en horizontal o dos raíces de cinco. Marco de raíz de cinco entre dos, en horizontal.
- Fig. N° 201 h. Tres rectángulos áureos y dos cuadrados
- Fig. N° 201 i. Marco de tres rectángulos áureos y dos cuadrados.
- Fig. N° 202 a. Rectángulo cordobés.
- Fig. N° 202 b. Rectángulo cordobés con rectángulo.
- Fig. N° 202 c. Rectángulo Raíz de tres.
- Fig. N° 202 d. Rectángulo Raíz de cuatro.
- Fig. N° 203. *Caja de imaginero*, tipo B. UNMSM -MASM. Rectángulo cordobés con rectángulo
- Fig. N° 204. *Caja de imaginero*, tipo A. Colección Mari Solari. Rectángulo Raíz de tres.
- Fig. N° 205. *San Juan* (sanmarkos en alabastro). Rectángulo Raíz de cuatro.



- Fig. N° 206. *Caja de imaginero*, tipo B. Museo de arte MASM-UNMSM. Rectángulo cordobés con rectángulo.
- Fig. N° 207. *Tríptico con Calvario con santos*. Escuela hispano-filipina, siglo XVII, marfil, dimensiones: altura = 21 cm, anchura máxima = 26,80 cm, anchura mínima = 13,40 cm. Museo de América, España. Diagrama de Magaly Labán, trama áurea, a partir de imagen de CERES. Recuperado de [http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MAM&Ninv=2002/03/01&txt\\_id\\_imagen=3&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MAM&Ninv=2002/03/01&txt_id_imagen=3&txt_rotar=0&txt_contraste=0)
- Fig. N° 208. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Colección Andrade, siglo XVII. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 209 a, b. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Museo Pedro de Osma. Diagramas Magaly Labán. Fig. N° 209 a: Marco de raíz cúbica y paneles áureos.
- Fig. N° 210. *Capilla de Santero de la Virgen del Roser*. Colección Mares. Esquema Magaly Labán
- Fig. N° 211, 211 a. *Caja de imaginero de Chucuito*, tipo B. Colección Mari Solari Esquemas Magaly Labán
- Fig. N° 211 a. Rectángulo áureo y circunferencia inscrita
- Fig. N° 211, 211 a. *Caja de imaginero de Chucuito*, tipo B. Colección Mari Solari. Esquemas Magaly Labán
- Fig. N° 211 b. *Rectángulo vesical*.
- Fig. N° 212 a. *Trama amónica con puntos fuertes*. Esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 212 b. Esquema de Magaly Labán. Trama armónica áurea con diagonales, según proporciones áureas. Basado en *Dinamic symmetric* (1920) pp. 14, 15
- Fig. N° 212 c. *Trama armónica áurea con diagonales y puntos dorados*. Basado en *Dinamic symmetric* (1920) pp. 14, 15. Esquema de Magaly Labán
- Fig. N° 213. *Tramas*. Esquemas realizados por Magaly Labán.
- Fig. N° 214 a. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Trama armónica de tres rectángulos áureos. MALI. Esquema realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 214 b. *Caja de imaginero*, tipo B. Museo de Artes Populares IRA-PUCP. Trama armónica de tres rectángulos áureos. Esquema realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 214 c. Trama armónica de tres rectángulos áureos. Caja de imaginero tipo A. Colección Liébana. Esquema realizado por Magaly Labán
- Fig. N° 214 d. *Caja de imaginero de Chucuito*, tipo A. Trama áurea. Esquema realizado por Magaly Labán. Diagrama a partir de imagen en *Las artes populares del Perú*, 1981, p. 155
- Fig. N° 215 d. *Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria*, siglo XIX. Colección Mari Solari. Trama de rectángulo cordobés. Esquema realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 215 a. *Caja de Imaginero chucuiteña*, tipo B, colección del MASM. Dibujo y esquema realizado por Magaly Labán. Trama de rectángulo áureo con puntos dorados.
- Fig. N° 215 b. *Caja de Imaginero*, tipo B, Colección Luza. Dibujo y esquema realizado por Magaly Labán. Trama de rectángulo áureo con puntos dorados.
- Fig. N° 215 c. *Caja de Imaginero de Chucuito*, siglo XIX, colección Mari Solari. Trama de tres rectángulos áureos. Esquema realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 216. Diagonales. *Elements Dinamic symmetry*, fig. 19, p. 38.
- Fig. N° 217 b. *Diagonales salidas de descomposición áurea del cuadrado*. Esquema realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 217 a. *Descomposición del cuadrado en rectángulos de cuadrados giratorios*. Esquema realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 218. *Diagonales suplementarias de espiral logarítmica de pulsación diametral phi (espiral Dolium perdis)*. En Ghyka (1979), p.182, fig. 78 b.
- Fig. 219 a. Trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados. Basado en Gyka, p.182, fig. 78 b.
- Fig. N° 219 b. *Trama armónica de dos rectángulos áureos y dos cuadrados*. Diseñado por Magaly Labán .
- Fig. N° 220. *Rectángulo raíz de phi con gnomones en raíz de phi desiguales acodados*. Ghyka, 1979, p.182, Fig. 79
- Fig. N° 221 a. Rectángulo de  $\sqrt{5}/2$ . Descompuesto en dos rectángulos de cuadrados giratorios.

- Fig. N° 221 b. Rectángulo de  $\sqrt{5}/2$  con Gnomones de raíz de cinco Ghyka, 1979, p., Fig. 82
- Fig. N° 222 a. *Caja de imaginero chucuiteña*, tipo A. Tres rectángulos áureos y dos cuadrados.
- Fig. N° 222 b. *Caja de imaginero chucuiteña*, tipo A. Marco de tres rectángulos áureos en horizontal
- Fig. N° 222 c. *Rectángulo áureo descompuesto en cuatros áureos, más dos rectángulos de oro*. Caja de imaginero Liébana.
- Fig. N° 223 a, b. *Tríptico Virreinato de Nueva España* (México)1575-1600, Victoria and Albert Museum. Diagrama Magaly Labán.
- Fig. N° 224. *Rectángulo áureo descompuesto en 4 rectángulos de oro*.
- Fig. N° 225 b. *Dos rectángulos vesicales desplazados*.
- Fig. N° 225 a. *Rectángulo vesical*.
- Fig. N° 226 a, c. *Retablo portátil* del MALI. Esquemas de Magaly Labán. Rectángulos vesicales.
- Fig. N° 226 b. *Retablito portátil*. Siglo XVII. Colección particular- España. Rectángulo vesical.
- Fig. N° 226 d. *Caja de imaginero*. Colección Dreyer, Museo Municipal Dreyer, Puno, siglo XIX-XX.
- Fig. N° 227 a. *Madonna of the Rose Bower*, c. 1440 – 1442, dimensiones: 50.5 x 40 cm. WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION CORBOUD. Photo: Rheinisches Bildarchiv Köln. Recuperado de <https://www.wallraf.museum/en/collections/middle-ages/masterpieces/stefan-lochner-madonna-of-the-rose-bower/the-highlight/>
- Fig. N° 227 b. *Doble pentalfa*. Diseño según Bouleau, 2006, p. 69. Realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 228. *Retablo portátil*. Siglo XVII, España colección particular. Esquema de doble pentalfa. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 229. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*, siglo XVII. MALI. Esquema de doble pentalfa. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N°230. *Caja de imaginero chucuiteña*, tipo A. Esquema de doble pentalfa. Colección Mari Solari. Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N°231, 231 a. *Caja de imaginero chucuiteña*, tipo B. Esquema de doble pentalfa. Colección Mari Solari. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 231 a. Registro inferior marco de raíz de cinco.
- Fig. N° 232. *Retablito de la Virgen de Copacabana*. Virreinato del Perú. Siglo XVII, doble pentalfa. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 233 b. *Rectángulo áureo y pentalfa*. Realizado por Magaly Labán
- Fig. N° 233 a. Esquema de doble Pentalfa. Diseño según Bouleau en *Tramas la geometría secreta de los pintores*, p. 69. Realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 234 a. *Caja de imaginero de Chucuito*, tipo B. Colección Apestegui -MASM, Esquema de doble pentalfa. Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 234 b. *Caja de imaginero de Chucuito*, tipo A. Colección Mari Solari. Esquema de doble pentalfa. Diagrama de Magaly Labán: doble pentalfa y rectángulo áureo.
- Fig. N° 235 a. *Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria*, tipo A. Colección Liébana. Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 235 b. *Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria*, tipo B. Colección Luza PUCP. Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 235 c. *Caja de imaginero de Chucuito*, tipo B. Colección Mari Solari. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 235 d. *Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria*, tipo B. Colección Luza PUCP. Diagrama y dibujo de Magaly Labán
- Fig. 236 d Fig. 236, a, b, c, d. *Caja de Imaginero de la Virgen de la Candelaria*. Lugar de Ubicación: Taller de Restauración Ayaviri- Puno. Datación: Siglo XVIII- XIX. Maguey y pasta
- Fig. 236 b (puerta derecha)
- Fig. 236 c (puerta izquierda)
- Fig. 236 d. *Caja de imaginero exterior* (detalle)
- Fig. N° 237, 237 a, 237 b, 237 c (detalles). *Santos Patrones y Virgen*. Colección Elvira Luza. Materiales: sobre sarga y yeso. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/70736/1673546.JPG?sequence=1&isAllowed=y>
- Fig. N° 237 c. *Virgen de la Candelaria* (detalle)

- Fig. N° 237 d. *Trama armónica de rectángulo cordobés*
- Fig. N° 238, 238 a, b, c. *Virgenes y santos patronos*. Macera (1979) Pintores Populares Andinos. Diagramas Magaly Labán
- Fig. N° 238 a. Marco de tres rectángulos áureos.
- Fig. N° 238 b. Trama de tres rectángulos áureos
- Fig. N° 238 c (detalle). San Juan Bautista con cruz verde junto a la Dolorosa
- Fig. N° 239 a. *Puertas de retablo*, siglo XIX. En Macera (1079). *Pintores populares andinos*, s.p. Materiales ¿maguey y anilinas?
- Fig. N° 239 b. *Puertas de retablo*, siglo XIX. En Macera (1079). *Pintores populares andinos*, s.p.
- Fig. N° 240. *Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria*. S. XIX. Madera, estuco y pan de oro, 26.80 x 17.30 x 5.80 cm. Colección de Mari Solari. Fotógrafo y diagramas: Magaly Labán
- Fig. N° 240 a. Marco de rectángulo cordobés mas rectángulo
- Fig. N° 240 b. Marco de rectángulo cordobés
- Fig. N° 240 c. Trama de rectángulo cordobés
- Fig. N° 240 d. Doble pentalfa, y triangulo mas rectángulo áureo en el remate.
- Fig. N° 241. *Retablo de la Virgen de Copacabana*. Siglo XX, MALI-Colección Sara de Lavalle. Madera y pasta policromada, 35x 39x9. En Colección Sara de Lavalle XXII Subasta anual de Arte 2017, fig. 4, s/p.
- Fig. N° 242. *Retablo de la Virgen de la Candelaria*. Circa 1940, 29.5 x 14.5 x 9.3 cm, Bolivia. Tomado British Museum de [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?searchText=virgin%20retablo&ILINK|34484,|assetId=842142001&objectId=642252&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=virgin%20retablo&ILINK|34484,|assetId=842142001&objectId=642252&partId=1)
- Fig. N° 243. *Virgen Asunta* (venerada en la provincia de Calca). Hilario Mendívil, 1968 Material: Pasta de yeso, madera. Museo de Arte Popular de Cusco.
- Fig. N° 244. *Caja de Imaginero Virgen de Copacabana*, fines del XIX-inicios del XX. Museo Municipal Dreyer de Puno. Maguey, estuco y pasta policromada.
- Fig. N° 245 a. *Capilla de Santero San Miguel*, comienzos del S. XX. Madera y estuco, 27.50 x 20.80 x 9.80 cm. Colección Jaime y Vivian Liébana.
- Fig. N° 245 b. Caja de imaginero San Juan Bautista. Marco de tres rectángulos áureos Esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 246, 246 a, 246 b. Fig. N° 246. *Caja de Imaginero San Juan Bautista*, Sur andino, procedencia ¿Ayacucho? Inicios del siglo XX, Museo de Arte y Tradiciones Populares Riva Agüero. Colección Elvira Luza. Madera y pasta. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 246 a. Rectángulo de raíz de cúbica. Diagrama: Magaly Labán
- Fig. N° 246 b. Diagonales y división armónica áurea. Diagrama: Magaly Labán
- Fig. N° 247. *Caja de Imaginero Santiago*, ¿Ayacucho?, inicios del siglo XX, altura: 10 cm, ancho 7cm, profundidad 2.4 cm. Museo de Artes y Tradiciones Populares, IRA-PUCP. Colección Elvira Luza. Madera y pasta. Fotógrafo: Daniel Gianonni. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/70755/188-3305.jpg?sequence=1&isAllowed=y>
- Fig. N° 247 a. *Marco de dos rectángulos de raíz de cinco con dos rectángulos áureos*.
- Fig. N° 247 b. *Descomposición armónica*.
- Fig. N° 248. *Sanmarkos en alabastro*. San Juan Bautista y santa Inés. Marco de raíz cúbica. Diagrama: Magaly Labán.
- Fig., N° 249. *Capillita de San Juan Bautista*. Rectángulo cordobés más rectángulo raíz de cinco. Fotografía y diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 250. *Capillita de San Juan Bautista*, fines del siglo XIX-inicios del siglo XX, 18 x 8.5 x 3.5. Colección Liébana.
- Fig. 250 a, *rectángulo raíz de cuatro con trama*.
- Fig. N° 250 b, rectángulos raíz de cinco. Diagramas de Magaly Labán.
- Fig. 251. *Virgen de Copacabana*. Iglesia de Humahuaca, talla original, 1640.
- Fig. 252. *Virgen de Copacabana*. Iglesia de Humahuaca. Talla en su altar, vestida y aderezada. Recuperado de: <https://udayton.edu/imri/mary/s/shrines-in-argentina-locations/jujuy.php>

- Fig. 253. *Urna dedicada a la Virgen de la Candelaria con san Francisco y santo Domingo*. Yavi Chico En *Imágenes de dos mundos*, p. XXIII
- Fig. N° 253 a. *Tramas diagonales áureas esquema geometrizado de espiral logarítmica*. Esquema de Magaly Labán
- Fig. 254. *Retablo Virgen de Copacabana*. Museo de Arte de la Universidad Nacional de San Marcos (MASM). Fotógrafo: Josué Cahua
- Fig. N° 254 a. *Tramas diagonales áureas*. Esquema de Magaly Labán.
- Fig. 255 a, b. *Urna retablo dedicada a la Virgen de Pomata*, Barrancas Posiblemente del siglo XIX. En González, Ricardo, “Imágenes domésticas y perspectivas culturales” de, p.12.
- Fig. N° 256. *Tabernáculo con la Virgen de Copacabana*. José Sebastián Picabea Caracas, ca. 1770. Colección particular. En *La casa indiana platería doméstica y artes decorativas en La Laguna*, 2017, p. 72
- Fig. 257. *Antonio de Padua*, siglo XVIII. Ayacucho, piedra de Huamanga, 11,3 x 4,4 X 3,5 cm. Comprado a Eckart y Tonomi, septiembre 1918, MHN 3-526. Fuente: Catálogo Museo Histórico Regional (Chile) p. 38. Recuperado de [http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739\\_archivo\\_01.pdf](http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739_archivo_01.pdf)
- Fig. N° 258 a, 258 b. *Retablo Santísima Trinidad con la Sagrada familia*, Sur andino, siglo XVII. Fuente: Catálogo Museo Histórico Regional (Chile) p. 37. Recuperado de [http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739\\_archivo\\_01.pdf](http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9739_archivo_01.pdf)
- Fig. N° 259. *Santiago y escena de la vida pastoril*. Comienzos del siglo XIX, óleo sobre tela, 81.90 x 64.50 cm. Colección particular. Fotógrafo: Daniel Giannoni
- Fig. N° 260, 260 a, 260b. *Nuestra Señora de Cocharcas* (Our Lady of Cocharcas). 1751. Collection of Carl & Marilynn Thoma, siglo XVIII. Anónimo, óleo sobre lienzo. Blanton Museum of Art. Recuperado de <https://liliasbensonmagazine.org/2018/08/23/living-in-a-material-world-art-and-otherworldly-understanding-in-colonial-latin-america/>
- Fig. N° 260 e. *Nuestra Señora de Cocharcas*, 1751. Recuperado de <https://liberalarts.utexas.edu/lilias/news/13226>
- Fig. 260 b. Detalle. Quimicho con retablo portátil.
- Fig. 260 a (detalle) Pastor con ovejas.
- Fig. N° 260 c detalle.
- Fig. 261, 261 a y 261 b. *Virgen de Cocharcas*, 1767. Óleo sobre tela. Fuente de la imagen Damian, Carol. *The virgin of the Andes. Art and ritual in Colonial Cuzco*. Miami: Grassfield Press, 1995. Recuperado de ARCA <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1126>
- Fig. 261 b (Detalle: pastor con ovejas)
- Fig. Detalle 261 a
- Fig. 261 c. Detalle: demonio
- Fig. N° 262 a, b, c. *San Juan Bautista*, temple sobre tela enyesada, 48.30 x 35.30 cm. Colección de Mari Solari, siglo XIX, fotógrafo: Magaly Labán. Fiig. N° 262 c, (detalle: zorro robando oveja).
- Fig. N° 263 a, b, c. *Los santos Juanes protectores de la vida pastoril*. Colección Mari Solari, temple sobre tela enyesada, 72.50 x 51.00.
- Fig. N° 263 a (foto de Daniel Giannoni)
- Fig. N° 262 b y c (foto Magaly Labán)
- Fig. N° 264. *San Juan Bautista*. Marco áureo de tres rectángulos áureos. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 264 a. *Trama de tres rectángulos áureos*. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 265. Los santos Juanes. Marco áureo de tres rectángulos áureos. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 265 a. *Armónicas del rectángulo de tres áureos*. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 266, *Los Santos Juanes protectores de la vida pastoril*. Temple sobre tela enyesada, Cusco, segunda mitad del siglo XVIII. Altura 72.5. Tomado de *Del Cielo y la tierra. La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*, p. 22.
- Fig. 267, 267 a. *Escenas de la vida pastoril y santos protectores*. Pintura al temple sobre tela, siglo XIX, Cusco. En Stastny, Francisco. (1981). *Las Artes Populares del Perú*, p.188
- Fig. 268. *San Isidro Labrador con santos Patronos*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 105.6 x 93.5
- Fig. N° 268 a. Armónicas del rectángulo cordobés



- Fig. 268 b. Detalle (pastor con waraca)
- Fig. 268 c. Detalle (el zorro roba una oveja)
- Fig. N° 268 d. Rectángulos raíz de cinco como rectángulo de cuadrados giratorios.
- Fig. N° 268 e (detalle)
- Fig. N° 269. *San Marcos, san Juan y san Lucas*, siglos XVIII – XIX, temple sobre tela, 76.50 x 59.50 cm. Colección particular. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI. Recuperado de <http://archi.pe/public/index.php/foto/index/4818>
- Fig. N° 269 a (detalle)
- Fig. N° 269 b. Armónicas del rectángulo cordobés
- Fig. N° 269 c. Tres rectángulos de raíz de cinco como cuadrados giratorios y trama
- Fig. N° 270 *Caja de Imaginero Sanmarkos con Santiago* (Detalle). Colección Mari Solari, siglo XX. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 271. *Santos Protectores del ganado*. Colección Luza, siglo XIX, técnica: temple sobre tela, 90.4 x 62.3. Materiales: sarga y yeso. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/70741/173-3552.jpg?sequence=1&isAllowed=>
- Fig. N° 271 a. Detalle: La pastora hilando
- Fig. N° 272. *Sanmarkos*, siglo XX, maguey y pasta, 38.50 x 49.90 x 28.80 cm. Colección particular. Fotógrafo: Daniel Giannoni
- Fig. N° 272 a. *Armadura del rectángulo 1 a 3*. Realizado por Magaly Labán.
- Fig. N° 273. *Sagrada Familia*, colección Elvira Luza, Cusco. Fotógrafo: Daniel Giannoni. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/70739>
- Fig. N° 273 a. Marco tres rectángulos áureos y tres cuadrados.
- Fig. N° 273 c. Trama de tres rectángulos áureos y tres cuadrados
- Fig. N° 273 b. Marco del Rectángulo subarmónico de  $\frac{1}{2}$  en horizontal. Esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 274, 274 d *Sanmarkos* con figuras de alabastro. Inicios del siglo XX. Museo del Banco Central de Reserva Fotógrafo: Eva Bless.
- Fig. N° 274 a, b, c, e. *Sanmarkos* con figuras de alabastro. Museo de Banco Central de Reserva (BCR). Dibujo y diagrama: Magaly Labán
- Fig. N° 274 a. Diagrama de regla de los tercios
- Fig. N° 274 b. Trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados.
- Fig. N° 274 c. Marco áureo de dos rectángulos dorados y cuadrados.
- Fig. N° 274 d. Escena de la pasión.
- Fig. N° 274 e. Doble pentalfa.
- Fig. 275. *Sanmarkos*. Madera y alabastro, 21.00 x 18.00 x 5.00 cm. Colección particular, inicios del siglo XX. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4794>
- Fig. N° 275 a. *Rectángulo áureo y una raíz de cinco como rectángulo de cuadrados giratorios*. Esquema Magaly Labán.
- Fig. N° 275 b. *Marco de rectángulo áureo y dos cuadrados*. Esquema Magaly Labán.
- Fig. 275 c. *Sanmarkos* (detalle). Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4794>
- Fig. N° 275 d (Detalle). Escena de la pasión.
- Fig. N° 275 e. *Trama de rectángulo áureo y dos cuadrados*.
- Fig. 276. *Sanmarkos*, 21.5 x 15 x 4 cm. Piedra de Huamanga, tallada y policromada. Siglo XIX. Colección: Vivian y Jaime Liébana. Fotografía: Archivo ICPNA-URP. 2010. Exposición *Arte de Ayacucho: celebración de la vida*. Fuente: <https://arteyantropologia2010.blogspot.pe/2012/08/exposicion-el-arte-de-ayacucho.html>
- Fig. N° 276 a. *Marco áureo de dos rectángulos dorados y dos cuadrados*. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 276 b. *Trama de las armónicas*. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. 277. *Sanmarkos*. 21.5 x 15 x 4 cm. Piedra de Huamanga, tallada y policromada. Siglo XIX. Colección: Vivian y Jaime Liébana. Dibujo y esquema de Magaly Labán

- Fig. N° 277 a. *Pentagrama con pentalfa y marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados*. Dibujo y esquema de Magaly Labán
- Fig. N° 278. *Pentalfa con marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados*. Dibujo y esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 279. *San Lucas, san Juan Bautista y san Marcos*. Pieza de cajón "san marcos". s. XIX – XX. Piedra de Huamanga tallada y pintada. Dimensiones: 23.50 x 19.00 x 3.00 cm. Colección particular. Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4500>
- Fig. N° 279 a. Trama de dos rectángulos áureos
- Fig. N° 279 b. Rectángulos raíz de cinco y rectángulo áureo
- Fig. N° 279 c. Sub divisiones y modulaciones del espacio. Diagrama, elaborado por Magaly Labán.
- Fig. N° 280. *Sanmarkos en alabastro*, BCR, Siglo XIX. Fotografía: Eva Bless.
- Fig. N° 280 a. Esquema de Sanmarkos en alabastro, BCR, Siglo XIX. Fotografía: Eva Bless.  
Diagrama: Magaly Labán
- Fig. N° 280 c Fig. N° 280 b
- Fig. N° 280 c. Doble espiral aurea, con diagonal
- Fig. N° 280 b. Trama de rectángulo áureo.
- Fig. N° 280 d. Detalle.
- Fig. N° 280 e. Detalle
- Fig. N° 281, Fig. N° 281 a. *Cajón sanmarkos* (con Virgen del Carmen), 28.5 x 26.5 x 9 cm, siglo XIX-XX. Madera y alabastro policromado. ARCHI
- Fig. N° 281 a. Marco de un rectángulo áureo y un rectángulo de cuadrados giratorios. Diagrama: Magaly Labán
- Fig. N° 282. *Cajón sanmarkos*. BCR, siglo XX, maguey y pasta policromada. Fotógrafo: Eva Teresa Bless.
- Fig. N° 282 a. Trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados. Dibujo y esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 283. *Cajón sanmarkos*. Inicios del siglo XX. Marco de dos rectángulos áureos y dos rectángulos. Colección Lambarri Orihuela, Cusco. Fotografía y esquema de Magaly Labán.
- Fig. N° 284, 284 a. *Sanmarkos*. Madera y alabastro, siglos: XIX-XX. Dimensiones: 28.5x 25.2 x 10 cm. Colección Vivian y Jaime Liébana. Tomado de: *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, fig. N° 39, p. 74.
- Fig. N° 285. *Cajón Sanmarkos* (cerrado). Colección Mari Solari, inicios del siglo XX. Fotografía: Magaly Labán.
- Fig. N° 285 a. *Caja de imaginero*. Marco de dos rectángulos áureos y dos rectángulos
- Fig. N° 286. *Cajón Sanmarkos* (cerrado). Colección Mari Solari, inicios del siglo XX. Fotografía: Magaly Labán
- Fig. N° 286 a. *Trama y marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados*. Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 287. *Cajón Sanmarkos* (cerrado), siglo XIX-XX, maguey y pasta policromada. Colección BCR. Fotógrafa: Eva Bless.
- Fig. N° 287 a. *Caja de imaginero*. Marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados. Diagrama de Magaly Labán.
- Fig. N° 287 b. *Trama y marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados*. Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 288. *Cajón Sanmarkos* (cerrado), siglo XIX-XX. Maguey y pasta policromada. Colección Lambarri- Orihuela. Fotógrafa: Magaly Labán
- Fig. N° 288 a. *Caja de imaginero*. Marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados
- Fig. N° 289. *Triptyque: Scènes de la vie du Christ*, Constantinopla, mitad del siglo X. Museo del Louvre. Diagrama de Magaly Labán a partir de fotografía de Louvre. Recuperado de [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not&idNotice=6427](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&idNotice=6427)
- Fig. N° 290. *Triptych, Byzantium* (made), Italy (possibly, made). Date: 1100-1200 (made), 1400-1500 (made). Diagrama de Magaly Labán a partir de fotografía de Victoria and Albert Museum. Recuperado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O382772/triptych>

- Fig. N° 291. *Triptych scenes of the Passion* (vista externa), 16th century. Geography: Formerly considered made in Spain; Possibly made in Mexico. Culture: possibly Mexican, dimensions: 4.4 x 4.4 cm. Classification: Metal. The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191598>
- Fig. N° 292. *Illa chacra* (detalle), BCR, siglo XIX. Fotógrafa: Eva Bless
- Fig. 293. *Cerámica modelada y pintada*. Horizonte Medio (600 - 900 d.C.), 12.00 x 10.00 x 21.00 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Petrus Fernandini. ARCHI  
Fotógrafo: Daniel Giannoni. Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/9705>
- Fig. N° 294. *Representación zoomorfa en gancho de estólica*. Intermedio Temprano (200 a.C. - 600 d.C.) Plata vaciada, 3.50 cm. Ministerio de cultura del Perú. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/8651>
- Fig. N°295. *Uncu virreinal con tocapus* (dorso), detalle. Archi-Archivo de Arte Peruano. Recuperado de: <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index>
- Fig. N°296. *Cajón Sanmarkos con escena de la pasión*, siglo XX. Madera y pasta policromada. Colección Lambarri- Orihuela (Cusco). Fotógrafa: Magaly Labán.
- Fig. N° 297. Santos protectores del ganado, anónimo cusqueño, ca. 1850-1900. Museo de Arte de Lima. Ex colección Urquizo-Macera, Donación Juan Carlos Verme. Temple sobre yeso, 33.5 x 55.1 cm. En Majluf (ed.) *Arte Republicano*, 2015, p. 249.
- Fig. 297 a. *Esquema de diagonales y rectángulos áureos*. Diagrama realizado por Magaly Labán en base a la fotografía de ARCHI. Recuperado de <http://www.mali.pe/coleccionvirtual/view/objects/asitem/157/90/primaryMaker-asc?t:state:flow=38ccf32a-b67f-441b-bd16-de2e35e7f2c0>
- Fig. N° 298. *Fiesta campesina*. En *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, siglo XIX, 61x 82. También como *Los santos Cosme y Damián, Juan Bautista y Santiago presidiendo una fiesta en el campo*. Colección Gallo. ARCA. Recuperado de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/6324>
- Fig. N° 298 a. Detalle
- Fig. 299. *Puertas de caja de Sanmarcos*, siglo XX, madera y pasta policromada  
Colección Vivian y Jaime Liébana. Altura 28cm. En *Del Cielo a la Tierra: La colección de Arte popular peruano*, p.133
- Fig. N° 300. *Cajón Sanmarkos con Santiago* (puertas). Siglo XIX Maguey y pasta policromada, 28x 40x 7cm. Colección Lambarri- Orihuela, Cusco. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 300 a, 300 b. *Cajón Sanmarkos*, siglos XIX – XX. Maguey y pasta, 39.00 x 27.50 x 16.00 cm. Colección Vivian y Jaime Liébana. Fotógrafo: Daniel Giannoni
- Fig. 300 a. *La pasión del abigeo*. Puerta derecha (panel superior)
- Fig. 300 b. Puerta izquierda. Panel inferior
- Fig. N° 301 a, 301 b, 301 c. *Puertas de sanmarkos*. Colección Lambarri -Orihuela, Cusco, siglo XX. Maguey y pasta. Fotógrafo: Magaly Labán
- Fig. N° 302. *Cajón Sanmarkos*, maguey y pasta, 39 x 27.5 x 16 cm. Colección Jaime y Vivian Liébana, siglos XIX-XX. ARCHI.
- Fig. 302 a. *Trama y puntos áureos*. Realizado por Magaly Labán
- Fig. N° 303 a, b, c, d. *Cajón Sanmarkos*, Colección Liébana, siglos XIX-XX, 39 x 27.5 x 16 cm. Maguey y pasta. Diagramas elaborados por Magaly Labán, a partir de fotografía de: <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4789>
- Fig. N° 303 d (Exterior)
- Fig. N° 303 c. Trama de tres rectángulos áureos
- Fig. N° 303 e, f. *Cajón Sanmarkos*, Colección Vivian y Jaime Liébana. Maguey y pasta. En *Del Cielo a la Tierra: La colección de Arte popular peruano*, p.26-27.
- Fig. 304, 304 a, 304 b. *Caja de Sanmarcos*. Madera y pasta, Ayacucho, siglo XX. Altura: 28 cm. En *Del Cielo a la Tierra: La colección de Arte popular peruano*, p.133
- Fig. N° 304 a (detalle del piso inferior)
- Fig. N° 304 b (detalle de la caja)

- Fig. N° 305. *Cajón Sanmarkos con Santiago*. Madera y pasta policromada, 29x 40x 7cm. Colección Lambarri- Orihuela. Cusco. Fotógrafo: Magaly Labán
- Fig. N° 306. *Cajón sanmarkos*. Taller Baldeón, antes de 1900, 45.5 cm x 30 cm x 10 cm. MOA-Japón. Diagramas de Magaly Labán a partir de fotografía del MOA. Recuperado de <http://collection-online.moa.ubc.ca/search/item?category%5Bobjecttype%5D%5B0%5D=1398813&row=0&tab=media>
- Fig. N° 306 a. *Marco de dos rectángulos áureos y dos cuadrados*.
- Fig. N° 306 b
- Fig. N° 307. *Retablo Divino Niño*, primera mitad del siglo XX. Celso Baldeón, IRA, PUCP, ¿década de 1930?
- Fig. N° 308. *Cajón de Sanmarkos-Sanlucas* (exterior). Inicios del siglo XX (¿1904?), madera y pasta. Colección Nicario Jiménez, Ayacucho. Fotógrafo: Eva Bless
- Fig. 308 a (exterior)
- Fig. 308 b. Lateral de sanmarkos
- Fig. N°308 c. Diseño techo del primer registro.
- Fig. N° 308 d. Vista aérea
- Fig. N° 308 e. Detalle de herranza y pasión.
- Fig. N° 309. *Caja de Imaginero Crucificado*, sur andino – Cuzco ¿?, siglo XIX. Colección Mari Solari, madera y estuco, 48.50 x 30.00 x 11.70 cm. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N°309 a. Espirales áureas
- Fig. N°309 b. Detalle puerta izquierda
- Fig. N° 309 c. Detalle. Fotógrafo: Magaly Labán
- Fig. N° 310. QUIS SICUT DEUS, Hieronymus Wierx fecit et excud.' and 'Cum Gratia et Privilegio Buschere, Hieronymus Wierx, 1619. The British Museum. Recuperado de [https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1672073&page=1&partId=1&searchText=Wierix+st+michael](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1672073&page=1&partId=1&searchText=Wierix+st+michael)
- Fig. N° 310 b. Fotógrafo: Magaly Labán. Colección Solari.
- Fig. N° 311. *Arcángel San Miguel*. Ubicación: Ayacucho. En *Perú indígena y virreinal*, 2004. ARCA. Recuperado de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2907>
- Fig.312. *Conzederación ciudad del Infierno*. Dibujo 342, p. 941. En *Nueva Coronica y Buen gobierno*, 1615. Det Kongelige Bibliotek. Dinamarca. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/955/es/text/?open=idm45821230325808>
- Fig. N° 313. *Sanmarkos*. Anónimo, siglos XIX – XX, madera y alabastro, 28.50 x 26.50 x 9.00 cm. Colección particular, ARCHI. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4793>
- Fig. N° 314. *El capitán Martín García de Loyola lleva preso a Topa Amaro Ynga al Cuzco*. En Guamán Poma de Ayala, *Nueva coronica y buen gobierno*, 449 [451], siglo XVII, Dibujo 181. Det Kongelige Bibliotek. Recuperado de <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/451/es/text/?pen=idp415456>
- Fig. N° 315. *Uncu virreinal con tocapus* (frente). Museo Inca –Cusco, siglo XVIII.
- Fig. N° 316. *Uncu virreinal con tocapus* (dorso), detalle. Archi-Archivo de Arte Peruano. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/8004>
- Fig. N° 317. *San Lucas*, anónimo cusqueño siglo XVIII. Museo Nacional de Antropología e historia. Fotografía: Cristina Cabrera. ARCA. Recuperado de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/9888>
- Fig. N° 318 a, b. *Caja de imaginero sanmarkos-sanlucas* (con san Antonio), fines del siglo XIX- inicios del siglo XX. Colección Lambarri -Orihuela, Cusco. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 318 a. *Puerta de Sanmarkos*
- Fig. N° 318 b. *Trama de dos rectángulos áureos y dos cuadrados*.
- Fig. N° 319. *Cajón sanmarkos con cuatro puertas*. Colección Mari Solari. Inicios del siglo XX, ¿Década 1930? Dimensiones: 28.7 x 23 x 8 cm, Maguey y pasta policromada. Fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 319 b. *Detalle de cajón Sanmarkos. ¿San Marcos?* Diagrama de Magaly Labán
- Fig. N° 319 c. *Trama aurea de dos rectángulos y dos cuadrados*. Diagrama de Magaly Labán.



- Fig. N° 320. *Detalle de cajón Sanmarkos*. Taller Baldeón siglo XIX, MOA. Diagrama de Magaly Labán a partir de fotografía del MOA.
- Fig. 321. *Sanmarkos* (detalle del piso superior). Madera y alabastro, 21.00 x 18.00 x 5.00 cm.  
Fotógrafo: Daniel Giannoni. ARCHI. Recuperado de <http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/4794>
- Fig. N° 322. *Caja de imaginero*, inicios del siglo XX, BCR, Colección Pablo Macera.  
Trama de rectángulo cordobés en base a fotografía de Eva Bless
- Fig. N° 322 a. *Pieza de cajón sanmarkos*, BCR. Fotógrafo: Eva Bless.
- Fig. N° 322 b. *Rectángulo de cuadrados giratorios*. Esquema de Magaly Labán.
- Figs. N° 323, N° 323 a. *Dos Apóstoles de marfil*, siglo XII. Glencairn Museum. Bryn Athyn.  
Atribuido a talleres leoneses. Procedencia España. En Álvarez (2013) “Dos apóstoles románicos de marfil en el museo de Glencairn (Philadelphia)”, Fig. N° 1, p. 75.  
Diagrama de Magaly Labán a partir de fotografía en Álvarez (2013).
- Fig. N° 323 a. *Reverso de la placa de San Pedro*. Siglo XII., En Álvarez (2013) “Dos apóstoles románicos de marfil en el museo de Glencairn (Philadelphia)”, Fig. N° 3, p.76
- Fig. 324. *Detalle de sanmarkos*. Colección Vivian y Jaime Liébana, siglo XIX
- Fig. N° 324 a
- Fig. 325. *Detalle de sanmarkos*, BCR, siglo XIX. Fotógrafo: Eva Bless.
- Fig. 326. *Cajón Sanmarcos*, ¿1904? Colección Nicario Jiménez.
- Fig. N° 327. Cajas de Imaginero de la Virgen de Copacabana y retablos portátiles.
- Fig. N° 327 a. *Caja de imaginero de Chucuito*, tipo B. Colección MASM fotógrafo: Josué Cahua.
- Fig. N° 327 b. *Caja de imaginero de la Virgen de Copacabana*. Colección Mari Solari, fotógrafo: Magaly Labán.
- Fig. N° 327 c. *Talla de la Virgen de Copacabana* (detalle)
- Fig. N° 327 d. *Caja de imaginero de la Virgen de la Candelaria*. Colección MASM, fotógrafo: Josué Cahua.
- Fig. N° 327 e. *Retablo portátil Virgen de Copacabana* (detalle), siglo XVII. Colección particular Madrid. En *Orfebrería Hispanoamericana*, p.16
- Fig. N° 327 f. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana* (detalle), MALI, siglo XVII.
- Fig. N° 328 a. Caja de imaginero de Chucuito Tipo B. Colección Luza. IRA-PUCP. Siglo XIX, fotógrafo: Guillermo Ayala
- Fig. N° 328 b. Caja de imaginero de Chucuito. Colección Mari Solari, fotógrafo: Magaly Labán
- Fig. N° 328 c. Virgen de Copacabana en altar (detalle). Exposición en el MOA. Colección Bárbosa-Stern. Pintura siglo XVIII. En Wiener, James. (2012). *A Dazzling Display of Peruvian Silver in Canada*, fot. N° 5. Recuperado de <https://etc.ancient.eu/interviews/a-dazzling-display-of-peruvian-silver-in-canada/>
- Fig. N° 328 d. Caja de imaginero de Chucuito. Fotógrafo Josué Cahua. Museo de Arte de San Marcos. También en *Las Artes Populares del Perú* p. 48, fig. 41, se denomina: Retablo con Virgen de la Purificación, lugar de manufactura sierra sur